

دراسات أدبية

# الأسس المعنوية للأدب

بقلم  
د. عبد الفتاح الديري

الطبعة الثانية



الهيئة المصرية العامة للكتاب  
١٩٩٤

الأسس المعنوية للأدب







# مقدمة

## هذا الكتاب :

ستقع عين القارى على اسم هذا الكتاب فيتساءل فى التوعن معناه ومؤداه ووضعيته بين كتب النقد الأخرى . سيستفسر أولا عن دلالة هذا الاسم الذى اخترناه كعنوان لهذا الكتاب وسيجد فى نفسه ثانيا رغبة قوية فى معرفة الخطة التى ستلتزم بها هذه الدراسة . أو بعبارة أخرى مباشرة سيقول القارىء لنفسه ما هدف هذا الكتاب وما الغرض الذى سينفرد به دون بقية كتب النقد؟

ولكى أجيب على ذلك سأدع القارىء يمضى معى خطوة بخطوة بكل أنواع التفكير التى مرت بذهنى عند إعدادى لأبوابه الأولى . فقد وددت لو أننى أتحت لهذه الدراسة أن تأخذ اسم « حوار » . نعم . تميت أن أوجد نوعا من الرباط بين هذه الصفحات وبين قرائها عن طريق المناقشات الصريحة لكل المشاكل الأدبية والفكرية المعاصرة . ووددت لو تمكنت من مخاطبة القراء بغير أن يكون بين القارىء والكاتب أكثر من محاولة التفكير المشترك فى قضايا الفكر والأدب والفن والصحافة . أى أن يسعى الكاتب لاستجلاء نقاط البحث بموازرة القارىء وبنوع من التعاون فى ربط الحقائق بين عقول متعددة متفاهمة على معنى البحث المشترك . المتجاوب .

ولكننى وجدت أن الحوار قد يقضى على رغبتي ككاتب فى اتخاذ موقف إزاء الأحداث الفكرية والانفراد بحمل المسؤولية الروحية حيال  
( ١٢ - الأسس )

المشاكل الملفاة على أكتاف أبناء هذا الجيل . والحوار نوع من التخاطب الذى يستلزم مشاركة الغير فى طريقة التفكير بدافع الحرص على العلاقات القائمة . هذا من جهة . ومن جهة أخرى صادف أن طالعت فى هذه الفترة مقالا افتتاحياً فى مجلة العصور الحديثة الفرنسية بقلم برنار بانجو يعالج فيه موضوع الكتابة . وقال فى مقاله عن اليد الحارة الذى ظهر فى صدر عدد شهر يوليو سنة ١٩٦٤ أن الكاتب مشدود إلى هذا الحوار الغريب الذى يؤديه فى نفسه بصوت عال والذى يتابعه منذ سنوات : فالحوار متربص والكاتب يكتب . والكاتب يكتب لأن الحوار ينتظره والحوار ينتظره لأنه يكتب .

وتبدأ كل كتابة بعملية تراجع قليل يضع بها الكاتب أمامه على نحو أو آخر ذلك الشيء الذى يشغل باله . فنحن لا نكتب إلا من أنفسنا وعن أنفسنا . وكل كتابة مهما تباعدت أصولها ترتبط ارتباطاً مباشراً بالتجربة . هناك أسباب تدفعنى إلى اختيار هذا الموضوع وإهمال ذاك . ومع ذلك فهذه الأسباب لا معنى لها إذا تدخلت عوامل أخرى تبعثنى أو تقربنى من الموضوع . ويكنى أن تصادفنى عبارة واحدة لكى أنصرف تماماً عن موضوع بأكمله . ذلك لأننى حين أكتب تأخذ كل الظروف شكل الأوضاع الحرة فى حياتى . كل شئ . يمر كما لو كنت فعلاً حراً فى كتابة ما أكتب وفى الانصراف عما أددع جانباً . بل لأننى أذهب إلى حيث لم تفتدنى التجربة قط . وسبب ذلك بسيط وهو أننى أكتب وحسب .

وفكرت من ثم فى أن الكاتب غير قادر على ربط نفسه بعجلة من المحاورات التى لاتخرج عن اعتبار مؤديات التجارب المزدوجة أو المشتركة . ولمست سيلاً آخر فى اطلاق إسم مونبارناس كعنوان لهذا الكتاب

وسواء استوحينا اسم موبارناس لمؤداه الحضارى فى اليونان القديمة أو بوصفه حى الفن والأدب بباريس حيث تدور المساجلات فى شتى مسائل الفكر والمعرفة، فالجو سيكون إلى حد ما غير مألوف لدينا. وسيدل أيضا على حاجتنا إلى استعداد عناصر الحرية والتجربة الأصلية من ثقافات أجنبية. مع أن بلادنا مسرح لمقومات الفكر والروح عن أصالة وجدارة فى شتى الشعب. ويكفى أن نجول بأبصارنا فى أجواء سيدنا الحسين ومقاهى الأدباء فى السيدة ووسط البلد كما يقولون لنكشف المسميات الدالة المعبرة عن حركات وأوضاع بمثابة للتقاليد العربية على نحو ما تتفاعل مع طبيعتنا الشرقية. ولا شك أن استمداد مقومات الفكر والروح من الرموز الجارية فى حضارتنا أكثر لباقة وأقرب إلى المعقول.

وقد يكون نصيب هذه الدراسة غير قليل من ذلك كله. ولكننا سنخطو هنا خطوة أكثر جرأة من كل ما سبق تناوله فى مثل هذه الدراسة سوف نضع نصب أعيننا أن نشعر القارىء بالخطوط الأساسية المعنوية لأهم التيارات والاتجاهات فى العالم العربى والعالم الغربى مؤيدة أو منقوضة بأحكامنا. كما أننا سنجعله يقف خلال فصول هذا الكتاب على أهم ما يشغل ذهنه من هذه الناحية فى مسائل المعانى والدلالات الأدبية. وإذا استطعنا أن نؤدى نصيبا من هذا كله فلامبرر حينئذ لحرمان الكاتب بعدئذ من نبرات ذلك الحوار الشخصى الذى يرتفع أحيانا بصوت عال فيثبت مدار التجربة التى تدور فى خاطره وكيانه.

### لماذا نكتب؟

ولكننى عدت فتذكرت مناقشة دارت بين مجموعة من الأدباء وكان موضوعها سابقا على موضوع اختيار موضوعات الكتابة. أعنى أنهم

تساءلوا عن دواعي الكتابة ذاتها فضلا عن اختيار موضوعاتها . كان من بين الحاضرين أنور المعداوى والدكتور أنور لوقا والحسنى عبد الله وكان السؤال الحائر على أفواهنا هو : لماذا نكتب ؟

وبدت الدهشة على وجوه أغلبنا عند وضع السؤال . وكأنما جال كل منا بخاطره يستجمع عناصر تبرير عملية الكتابة التى يقوم بها . وفوجئ كل الحاضرين بوجهة الاستفسار عن دواعي الكتابة . وكأنما جاء السؤال بمثابة الدش البارد فى هوجة المشادة الفكرية . لأنه أدى إلى تراجع الكثيرين منا أمام أنفسنا لتعليل مهمة لم يخطر على بالنا أن نعللها ولعل أول ما يخطر على بالنا فى هذه الحالة هو أننا نشأنا فوجدنا أنفسنا فى مجال الأدب والكتابة ولم نشأ أن نستفسر يوما عن السبب الذى نكتب من أجله .

وقد راقنى مداعبة أنور المعداوى فى إثارة المشكلة ، وراقنى رغبته فى أن يعود إلى الوراء قليلا كيما يفسر عمليات الكتابة التى نقوم بها ، وهل هى من صميم كياننا من أجل دعوة ما ؟ أو من أجل الدفاع عن قضية ما ؟ وهل الكتابة مستمدة من قوام حركيتنا الذهنية أم أنها صارت مع الزمن مجرد صناعة ؟ وهل تؤدى الكتابة إلى شيء ما ، وهل من شأنها أن تكون لها حقيقة وجودية قائمة على الضرورة التى لا غناء عنها ؟

أما عن شخصى فقد انساق خاطرى نوا إلى جماعات اللااباليين أو من يسمونهم بالفرنسية المانفوشيست . وهم الذين لا يجدون غناء فى أى شيء أو فى أى فعل هادف . وقد تكون إجابة السؤال على أساس أنك إذا تنكرت للكتابة وللعمل الفكرى الهادف فسيكون مصيرك لاأباليا . وحينئذ يكتفى أن توصف باللاابالية كيما تقبل على عملية الكتابة بحماس يبرره الوجه الآخر من المشكلة . ولكن قد يكون إحساسك بالكراهية لموقف اللااباليين غير مدعم بأساس نظرى أو نفسى صحيح ، إذ يمكنك أن

نقول: ولكن لماذا لا أكون لا أباليا وأن كنتي بأن أعيش . أن أعيش فحسب . . وأن أستمتع بكل محيطات الحياة وأجوائها؟

ولكن حينئذ فقط استطعت أن أتنبه إلى عنصر هام من عناصر وجودنا الدنيوى . استطعت أن أتبين أن وجودنا لا يمكن أن يكون وجودا كجود وجود . إن وجودنا لا يكون إلا إذا كان وجودا على نحو ما . لا وجود بغير نحو فى الوجود . مجرد الوجود ذاته معناه وجود على وجه من الوجوه . وكل من ألم بعلوم المنطق يعرف أن الحكم أو القضية بمجرد وجودها كقضية تنشأ معها الجهة فى الحكم . فكل قضية لها جهة فى الحكم ولا ينفصلان . القضية إما أن تكون ضرورية أو احتمالية أو ظنية أو تأكيدية أو تقريرية إلى آخر هذه الجهات فى الحكم . وكذلك الوجود هو دائما وجود على نحو ما . وهذا لا يحتاج إلى تعليل أو تفسير إلا إذا احتجت إلى تعليل وتفسير ظاهرة الوجود ذاتها . فالوجود مجرد الوجود يكون على أنحاء متفرقة مختلفة . ولا وجود بغير أنحاء كما أنه لا حكم بغير جهة فى الحكم . كلاهما متلازمان ولا يفرقان ووجود كل طرف منهما مرتبط بالطرف الآخر ارتباطاً أولياً مسلماً به .

فإذا كتبت اليوم فعنى ذلك أننى أوجد على نحو ما: أننى أعيش وجودى بالكتابة كما يعيش غيرى وجوده باللا كتابة . واستقى من رحيق الحياة طعماً قد يحلو مذاقه لدى الآخرين وقد لا يحلو . فالكاتب يغلف نفسه بالمعاني كما تنسج النودة الحرير الذى يحتاج إليه أناس ويستغنى عنه أناس . فمن شاء أن يمر ذهنه بعض سوبعات نهاره بغلالة من المعاني التى شاء لى وجودى أن أبرزها كنحى وكاتجاه فقد حقق هو نفسه وجوده على نحو من الأنحاء وشارك فى إحساس وجدانى مفعم بالتجربة التى تحدوها آمال وتغذيها مطالب ورغبات . ومن شاء ألا يبالى فقد فضل أيسر النحوين وهدى نفسه أحد النجدين . وله الحرية المطلقة فيما اختار .

### لا مادية ولا روحية بل معنوية :

والوضع الآن في الأدب والفلسفة سائر في طريق تدعيم المعنويات . وقد انصرف المفكرون عن مناقشة أصل الإنسان ومبدأ حياته إلى البحث في وضعيته وحقيقته الماثلة . ولذلك لو افترضنا أن الوجود عابث وأننا جئنا بلا سبب أو مبرر عن طريق المصادفة البحتة فقد أصبحنا داخل الوجود ذاته مقيدين بالمعنويات . ومن هنا نشأت كل فلسفة اليركامو . فهو يقول إن الحياة لا معنى لها ولكننا نحن البشر سوف نجعل لها معنى . لن نستسلم لليأس أو المصير العابث لأننا قادرون على أن ننضى على الوجود كل المعنويات .

فالمادية فشلت في تطعيم حياة الإنسان بالرضا والاطمئنان والطموح كما فشلت الروحانية في تزويد البشرية بالآمال والقيم . ولذلك أجهت الأنظار إلى المعنوية التي تقرب للإنسان مقومات وجوده وتقلسف وضعيته القائمة بالفعل . وفي قصة الطاعون التي ألقها اليركامو نجد الناس والفئران يتساوون في نشأتهم ولكنهم لا يتساوون في مماتهم . هنا في الطاعون عندما يحيط الطاعون بالفئران والناس نجد الفئران تخرج مترقصة نحو الموت . أما الناس فتظهر عندهم المعنويات . يظهر رجل كالـدكتور ريبه الذي يعتمد بتصرفاته على تقرير معاني الخير والأمل والتضحية والفداء ويظهر الصحفي في قلقه وفي جنوحه نحو إثبات دلالات الوجود القائم بوضعيته الفعلية . أعمال البشر لا تتعادل مع كل الحيوانات في أنها تنزع بطبعها نحو المعنويات . قد نوجد عبثاً ولكننا لا نموت عبثاً .

جاء في سورة الرحمن أن الله خلق الإنسان عليه البيان . ولم تردواو العطف بين خلق الإنسان وعلبه البيان . فالقرآن يؤكد الخلق المعنوى للإنسان . أى أن وجود الإنسان يحمل في ذاته دلالات الوجود المعنوى وجود الإنسان في ذاته وجود ذو معنى والبيان هو الوضع

والافصاح المعنوى . فالانسان مخلوق معنوى بطبيعته : وفى فطرة الانسان أن ينسج المعانى حول معاشه كما فى فطرة الزهور أن تفرز الرحيق وكما فى فطرة دود القز أن ينسج حول جسمه غلافاً من الحرير . فالمعانى هى الغلاف الذى يحتوى به الانسان ليتحول بداخله إلى وجوده الحقيقى ذى الدلالة . إنها الحالة التى تلف كيانه وتبرز مضمونه المتألق . لذلك يصح لنا أن نقول عن الانسان إنه حيوان معنوى ونعفيه من ثم من كل أنواع التساؤل فى مضمار معاشه الدنيوى . هكذا كان الانسان وهكذا سيكون ولا تغليل لما كان فيه وما سيثول إليه سوى أنه يؤدى معنويات الحياة فى هدوء وفى صمت وفى اعتزاز .

عبد الفتاح الديدى

## الفصل الأول

### نقد المعنى الادبي

#### ١ - الأسس المعنوية للادب

لا أريد أن يكون كلامي نقداً لأشخاص معينين أو مؤاخذه لا تجاه بالذات . فأنا أعتقد أن الظروف نفسها لم تكن تسمح بالوصول إلى المشكلات التي سوف أثيرها في كتاباتي التالية . وأصحاب الأقلام والأدباء والمشتغلون بالصحافة والنقد لم يكونوا يستطيعون بلوغ هذه المرحلة إلا إذا تجمعت لديهم الأسباب الفكرية والعقلية والفنية التي تسمح لهم بإدراك عناصر الأشكال ذاته قبل أن يبلغوا القدرة على التعبير عنها . فالمشاكل الأدبية لا تظهر على صورة رغبات فردية أو حلول مؤقتة بلحظة من السوانح التي يلتفت إليها الرأي العام أو التي يهتم بها جمهور المثقفين . لا . . . ليس عن هذا الطريق تتحقق التحليلات الخاصة لبعض الأفكار المعينة . وليس عن هذا الطريق أيضاً تتكشف احتياجاتنا إلى تناول جملة من الاشكالات الأساسية في أوضاعنا الأدبية .

فالأفكار تتوالى على أذهان الأدباء والمفكرين والنقاد بصورة جماعية أى يحس هؤلاء في مناقشاتهم ومجادلاتهم ومساجلاتهم أن الاوان قد آن للتكلم في اعتبارات خاصة مما تستحدثه الأوضاع الفكرية الجديدة . وليس كلامي هذا تحليل اجتماعياً لظاهرة نلسمها جميعاً في تطور الكيان الروحي العام لشعب واحد أو لعدة شعوب متلاصقة في تأثراتها الوجدانية . ولا أريد أن يكون لهذا الحديث أى أصل من أصول المنطق أو الفلسفة



أو الاجتماع . فهذا نفسه هو الغرض الأساسى الذى أقصد إليه من هذا الكلام . أريد أن يكون موضوعه أدبياً صرفاً وأن ترد كل مقوماته وعناصره من مجال الأدب البحث .

ولكن هذا لا يمنع أن أقوم بشرح فكرة بسيطة عارضة حتى تنلس الحقائق العامة التى سترد فيما يلى من الصفحات . ذلك أتنى لا أريد أن يفهم البعض من عباراتى أتنى صاحب الفضل الأول فى إثارة هذا الموضوع فالواقع أن الأديب أو الناقد لا يصل إلى تحقيق رغبته فى تناول أحد الموضوعات بالتحليل والتفسير إلا إذا تكونت فى الجو الفكرى العقد اللازمة للتمهيد له . أعنى مرة أخرى من وراء ذلك أن الجمهور المختص بالأدب والفن هو الذى تتجمع لديه الإشكالات أولاً وقبل كل شئ على صورة عقد . ولا أريد أن تأخذ كلية العقد هذه أية دلالة نفسية أو اجتماعية فأنا أبحث موضوعاً أدبياً صرفاً ، كما سبق أن قلت . وهذه العقد ليست سوى التجمعات المعنوية التى تتركز فى وجدان الناس عند فترة بالذات من فترات التطور الروحى لأحداث الشعوب . فالعقد المعنوية تظهر على صورة حاجة ملحة لدى القائمين بشئون الأدب والفن حتى يتحقق لهم التعبير عنها فى شكل ما .

ولست هذه حقيقة مستحدثة أو جديدة على فنون الأدب . إن الناس يتعاطفون فيما بينهم وبين أنفسهم على الدوام . وهذا التعاطف هو مصدر الانتقال من فكرة إلى أخرى ومن إحدى المراحل إلى التى تليها . وكما يصل الفرد الواحد عن طريق الحوار فيما بينه وبين نفسه إلى استكمال المعانى الخاصة بأحد الموضوعات يصل بمجموع الكتاب والأدباء إلى الحقائق التى تهتم بمجالاتهم الأدبية عن طريق تبادل الأفكار والمناقشات . والعقد هى نقط الارتكاز بين مرحلة ومرحلة من تلك المراحل التى نمر بها كجماعة مؤلفة متعايشة .

وهذه العقد لا تكون باحتياجات نفسية أو اجتماعية لدى جماعة الأدباء والفنانين . ولكنها تشبه التجمعات التي تشابك على ضوئها الجهود من أجل تحقيق هدف واحد وتكون نتيجة لتعميق المعاني التي يتعاون عليها أفراد عديدون . وقد يصبح هذا المعنى المستحدث نتيجة للتآزر الجماعي ملكا لشخص واحد يعكس انطباعاته في صور شتى . أعني أن الذي يلتقط المعنى الجديد أديب بعينه من بين الأدباء الذي اشتركوا في تحضيره وإعداده وتطويره . ولكن هذا المعنى ليس سوى انطباع نانج عن اشتراك جملة من الأفراد في دفعه إلى الأمام .

ويلبني أن نشير هنا إلى أننا لانود أن نقحم في مجال الأدب تفسيراً منبعثاً من إحدى نظريات الاجتماع أو الفلسفة . حاشاى أن أفعل ذلك وقد عمدت إلى كتابة هذا البحث كما ألفت النظر إلى حقائق خاصة بالأدباء أنفسهم . فالعجيب هو أن يظل الأدب العربي حتى اليوم بعيد مناقشة جدية للوضوعات المعنوية مع أنه لم يترك فرصة من فرص الكلام عن الإطار الشكلي للأدب دون أن يستفيد منها . نعم . إن الخصومات الأدبية جميعها قد قامت من أجل تحقيق ثورات وتغيرات في الشكل الخارجي للفن الأدبي ووسائل الأداء . ولكنها لم يخطر على بالها يوماً أن تثار من أجل سلامة الكيان المعنوي للأدب ذاته . لم يقل أحد قط إن المشكلة ليست مشكلة الوسائل الأدائية للتعبير الأدبي بقدر ما هي مشكلة المعاني المؤداة عن طريق الشعر والنثر .

ومن تحليل السالف لفكرة العقد المعنوية خشيت أن يكون هنا أدنى شك في أنني أعالج موضوعاً أدبياً صرفاً لأنني أريد بهذا أن أعود بالأدب العربي إلى ثقافته المعنوى . إنني أود من صميم قلبي أن يفتن القارئ إلى الخطورة التي تتردى فيها جميعاً حينما ننظر إلى أدبنا العربي فنجد أنه

عبارة عن انكاسات مستمرة لنظريات في الاجتماع والفلسفة وعلم النفس ولا سبيل إلى استشعار هذه الخطورة إلا إذا تكوّن لدينا إحساس بضرورة حماية السياج المعنوي الخاص بموضوعات الأدب الصرفة حتى لا تنطفي عليها تحليلات وتفسيرات لا شأن لها بها .

وإذا كان الأمر كذلك فلا بد منذ الآن أن نفرق أيضا بين التحليل النفسي والتحليل الظاهري والتحليل الوجودي وبين التعبير الأدبي . فالتعبير الأدبي لا يخضع لأي مقومات من تلك المقومات التي تخضع لها التحليلات الثلاثة الأولى وأبسط فارق بين مهمة هذه التحليلات الثلاثة وبين المعنى الأدبي هو أن المعنى الأدبي ينبع تلقائيا من الوجدان تحت تأثير الخيال اللعوب واستخدام كلمة اللعوب ضروري هنا لتحديد نوع الخيال المقصود في الإنتاج الأدبي . فالمعنى الأدبي لدى الكاتب أو الشاعر يصور قدرة الخيال على المرح والتلوين وسرعة الحركة وهو شيء مختلف تماما عن التعبيرات النفسية أو الاجتماعية أو الفلسفية . وإذا كان الأديب ذا اهتمامات فكرية وفلسفية وإذا اطلع كبير في مجالات علم النفس وعلم الاجتماع فهو مطالب بأن ياعد بين هذه الاهتمامات وهذا الاطلاع وبين المعاني التي يصبها في الإطار الشعري أو النثري الذي يختاره .

وقد تظهر احتياجات الكاتب إلى بعض هذه العلوم عند شروعه في وضع قصة أو قصيدة أو مقالة أو مسرحية . هذا حقيقى وطبيعى ولكن هناك حد يلبغى أن يقف عنده ، وهناك سياج لا بد أن يراعيه فلا يتعداه . إن احتياج الفنان إلى هذه العلوم يشبه حاجة المهندس المعماري إلى الألام بالكيمياء حتى يتنبه إلى حقيقة المواد التي تدخل في تكوين المونة وهي حقائق يتوقف عليها الهيكل البنائى للنزل الذى يقوم برسمه ولكن إلمامه بها له حد ينتهى عنده فهناك ضرورة صناعية تقتضى من الأدب الوقوف على الأسباب الاجتماعية أو النفسية التي يتصرف الأفراد على ضوءها بما

لا يتناقض مع حقائق العلم . ولكن هذه المعرفة ذاتها ليست موضوعا ولا تدخل ضمن المعاني المراد التمييز عنها . قد يحتاط الكاتب في إلمامه بهذه العلوم كما تزداد نظرتة عمقا وأفكاره وضوحا ومعانيه اتساعا . ولكن الأسس المعنوية التي يتقيد بها شيء مخالف تماما للأسس الخاصة بهذه العلوم .

وسأضرب لذلك مثلا حتى تتضح الكلمات السابقة . أراد جان بول سارتر وألبير كامو أن يكونا أديبين وأن يخرجوا إلى الجمهور مؤلفات أدبية بحتة . وليس هناك ما يمنع ذلك إطلاقا . وهما فيلسوفان وجوديان تأثرا بنظرات التحليل الوجودي ومبادئه كما أنهما متخرجان من قسم الفلسفة . ولكن إذا شاء سارتر أن يطلعنا على مسرحيته عن الأيدي القدرة أو موقى بلا قبور فليس المهم أن يقوم باستخدام مبادئ الفلسفة الوجودية وأن يخضع لها كل العبارات والألفاظ التي ترد خلال مسرحياته لاشك أنه مخلص لفلسفته الوجودية حينما يؤلف مثل هذه المسرحيات ولكنه لا يجعلها مرتعا لقوايلها الفكرية . فالشخصيات تتحرك وتتكلم بوحى من حقيقة وضعها في المسرحية وهى أوضاع خلقها الأدب خلقا تحت تأثير براعته فى استخدام خياله وقدرته على انتزاع المعانى من الحياة ذاتها التي وهبها لأشخاصه وتداول المعانى السابقة فى صورة أخرى .

وهو جو بطل الأيدي القدرة قد يكون ذا صفات نفسية معينة ولكن المؤلف لم يشر إليها باعتباره عالما فى علم النفس وإنما لأن هذه الصفات جزء من كيان الشخص ذاته فى وجوده المعنوى الذى أضفاه عليه . والغيرة التي تصرفه على ضوئها عندما أطلق الرصاص على هودرار ليست حالة نفسية وإنما حقيقة معنوية لموضوع أدبي وهى نفس الحقيقة المعنوية التي جعل شكسبير شخص عطيل يتصرف على ضوئها عندما قتل دزدان مونة الغيرة فى الحالتين موضوع أدبي خالص خضع لمعنويات مختلفة

لدى شكسبير ولدى سارتر . وموضوع مسرحية موتى بلا قبور يتعلق بمعنويات الحياة العملية عند ظهور حركات المقاومة السياسية ضد الاحتلال فهذه المسرحية صدى عادى لأوضاع الاحتلال الألمانى لفرنسا فى فترة الحرب العالمية الثانية . والأديب هنا يعكس المعنويات التى تنشأ عن مواقف خيالية ابتدعها الكاتب ابتداعا عن ضوء خبرته المسرحية .

والغريب والطاعون وهما القصتان اللتان ألفها ألبير كامو لم يكونا تأليفا فلسفيا أو تحليلا نفسيا . فالقصة الأولى لها بطل يقف موقفا متحلا من المجتمع ومن أمه وهو لاشك قد ظهرت عليه بعض الملامح الغريبة ولكن هذه الملامح صفات صيغ بها الكاتب شخصيته كما تكون مقوما لتصرفاته ونظراته إلى الحياة والناس .

والقصة الثانية هى حالة مدينة حاصرها الطاعون وقام المؤلف بتحليل أوضاع الشخصيات التى حصرها الطاعون فى تلك المدينة . فالمعانى الأدبية التى تنشأ بناء على أوضاع معينة تخضع لها شخصيات القصة هى الهدف النهائى للعمل الفنى الذى يقوم بإنتاجه المؤلف .

الحب والغيرة والبطولة والجبن والبخل والشجاعة الحرية والإيمان بالمثل والمبادئ والحيل البولييسية ... كل هذه الموضوعات ظهرت فى أعمال المؤلفين الأدباء ولكنها ظهرت بوصفها معانى أدبية وفنية تعكسها المواقف والمشاهد التى يسعى الأديب لإظهارها وتحليلها . ومهمة الناقد إزاء كل هذه الموضوعات لا تختفى وراء قدرته الفذة على تحليل هذه المواقف من وجهة نظر علم الاجتماع أو علم النفس وإنما مهمة الناقد هى أن يصف تلقائيا كيف تقع هذه المؤلفات من وجدانه . مهمة الناقد ليست هى التحليل للمشاهد والشخصيات بحيث تظهر العناصر النفسية أو الاجتماعية التى تسكن وراء هذه المشاهد وهذه الشخصيات ليس المهم أن يكون الناقد بارعا إلى حد اكتشاف الحالات النفسية التى يمر بها الكاتب والشاعر عند تعبيره

بصورة من الصور الفنية عما يجيش بصدرة . المهم هو أن يفتح لنا الناقد قلبه عندما يتلقى هذا الأثر الفني الذى يعرضه عليه الأديب وأن يقدم لنا فى أسلوب وصفى بحث ما يختلج فى ذات نفسه كصدى للعمل الذى يقرؤه .

الناقد إذن لا يذهب بتحليله إلى الماضى ولا يؤرخ للحالات النفسية أو الأمراض والعلل الاجتماعية . إنه يكشف عن الحاضر فقط عندما يعبر عن أثر العمل النفسى فى ذاته كتجربة شعورية . فلا يطالب أحد نقاد اليوم بأن يكشفوا عن مدى اطلاعهم وقدرتهم على الكلام فى النظرات الفلسفية أو النفسية وفى إبداء الأحكام

المطلوب من الناقد هو أن يصف استجابته كقارئ للحالات المعنوية التى يتضمنها العمل الأدبى . فالنقد هو عمل وصفى شكلى بحث للانعكاسات المعنوية التى يولدها الكاتب بخياله وفنه وتزويقه ، والقارئ فى انتظار تجربة الناقد للحيل الفنية التى تحملها المعانى عندما يعبر عنها الكاتب أو الشاعر كصدى لحالاته الشعورية إزاء أحداث الحياة من حوله ، فاهم ما يصدر عن الأديب هو المعانى المؤداة عن طريق الصور الأدبية المختلفة ثم يلى ذلك تمكنه من الإطار الفنى لأعماله .

ولا شك أن النقد حتى اليوم قد أخذ على عاتقه مهمة تحديد الصور الشكلية والقوالب المسرحية والعمودية للبؤلفات الأدبية ولم يشغل نفسه لحظة بالنظر فى حقيقة المعانى الأدبية لما يمكن أن نسميه حقاً بالمرشح أو الشعر أو القصة أو المقالة . وأنا أشعر بالخرج عندما أود أن أنه إلى هذه الحقيقة الواضحة من تكرار المعارك الأدبية حول موضوع الشعر الجديد والشعر القديم ومنهج الدراما وملاحح الكوميديا وأصول المذاهب الفنية والحركات الأدبية .

فقد تناول الكتاب كل هذه المسائل فى تطويل وإلحاح . ولكن واحداً

منهم لم يشعر بالحاجة إلى تحديد الأسس المعنوية للأدب المعاصر حتى يقف  
الأدب الخالص في وجه التيارات العلبية موقف الفن المتكامل الذي يعرف  
حدوده وأصوله .

ولا يخطر على بال أحد أننا ننسكرك للإطار الشكلي في الأدب أو أننا  
نهمل عملية ابتكار المبنى الفني للصور والأخيلة الأدبية . لاشيء يعادل في  
لواقع موسيقية التعبير أو الجمال الذي ينبعث تلقائياً من الإطار المادى للعمل  
الأدبي ، ولكنني أومن أيضاً بأن السعى إلى تنسيق الأسس المعنوية للتعبير  
سيؤدي حتماً إلى تغيير جوهري في استخدام الصور الإطارية . ونبغى أن  
يعطى التغيير الجوهري نحو الاستزادة من جمال النغم المتكامل . لا بد  
أن يسير التطور نحو خالق موسيقى التألف والانسجام أكثر مما يتجه  
نحو الدشاز النغمي أو التحلل النغمي . والألحان الشاحبة الكسيحة لا تقوم مقام  
الانسياب النغمي المتكامل . لأنها نفتقر إلى مصدر الجمال وأسراره الحقيقية .  
ونحن في عصر أراد أن يحيل كل شيء إلى نغم وأن يفرض الاتساق  
الموسيقى على كل مظاهر الفنون اللفظية والتشكيلية . إننا نعيش فترة خاصة  
من فترات الانتفال في طبيعة الفن ذاته ونعاصر اليوم محاولات جديدة من  
أجل الصعود بالتجريد إلى أقوى خيوطه في الشعر والتصوير على السواء .  
إننا نسعى من أجل محاكاة الموسيقى في أخص خصائصها المميزة وهي  
التعبير المجرد عن طريق الأنغام والسب والإيقاع والتوقيت . لا يكتفى  
فنان العصر الحاضر بموسيقىة اللحن الباهت في التصوير الشعوري . ولهذا  
يلجأ إلى استخدام عنصر التجريد المتميز بخلق الأنغام عن طريق التعداد  
والملاحح والألوان والتنقيط والتسكوير المساحي .

والغريب طبعاً هو أن نتنازل تلقائياً عن موسيقى الشعر في الزمن الذي  
يحلو للفنون غير اللفظية أن تستمد كيائها الفني من طبيعة التعبير الموسيقى  
حتى الفنون اللفظية أرادت الجنوح إلى التجريد من أجل إضافة موسيقى

خفية تنبعث من قلب التعبير وتضاف إلى موسيقى الإيقاع والنغم والتحويل المطرد المتناسق في الاطار الشكلي قد يقول قائل : ولكننا لم نلفظ الموسيقى . فأجيب : إن عنصر الزمن هو أهم عامل يخلق النسب في التكوين الاطارى للعمل الفنى والتعبير الذى لا يلبس طابعا زمنيا يتحول إلى موت والزمن مصدره التتابع والحركة المتوقعة . ولا تتابع في الحركة المتوقعة بغير ايقاع متعدد الصور والنماذج . والتحول عن الموسيقى في عصر التجريد الموسيقى تخلف في مقدار الأصالة المعنوية التى تحملها ازاء مقتضيات عامة فى الخلق والابداع . وهيات أن تتناقل معنويات البحث المتصل فى أعماق الحياة ذاتها أو أن نسعى سعيا جادا من أجل اكتشاف أوجه الوجود الانسانى حين نفعل أهم أساس معنوى للتشيد البناء الروحى فى العمل الأدبى . هيات أن نعرف المعانى بغير أن نعرف أصل الايحاء المعنوى فى التشيد الذى يكمن فى قلب كل قصيد وبغير أن نكتشف رداء العقل والفن الذى بين أيدينا .



## ٢ - جيتان يكون والجمالية الأدبية

صار جيتان يكون أحد رواد الفكر المعاصر بفرنسا بفضل إنتاجه الوافر في حقل الأدب والفن والفلسفة . بل صار جيتان يكون أحد أعلام الفكر الفرنسي المعاصر بفضل دأبه على الكتابة في موضوعات حية من صميم النقد وفي أهم أصول النظرية الأدبية .

وليس جيتان يكون مجهولا بالنسبة إلى الجمهور العربي في مصر وبالنسبة إلى المهتمين بالثقافة والفنون . لأن جيتان يكون زار مصر في الشتاء الماضي وألقى ثلاث محاضرات مشهورة عن الأدب تناول فيها بعض موضوعاته الأساسية مع مقارنات بين آداب متعددة وبين مذاهب أدبية . وقامت الصحف والمجلات حينذاك بالتعليق على هذه المحاضرات لطرافة مادتها وأهمية موضوعاتها . ومنذ ذلك الوقت صار جيتان يكون أحد المقربين إلى عقول المصريين وقلوبهم .

وحينما أخرج يكون كتابه الأول سنة ١٩٤٥ عن وزير فرنسا للثقافة الحال الأديب أندريه مالرو كان قد أعد جملة بحوث نقدية كبيرة عن الأدب وعلم الجمال وعن دراسات نقدية وعن دراسة شاملة للبدنية الحاضرة . وصدر كتابه ذاك بمقدمة قوية ألهم بها ظهور النقد . وقال إن المؤلفات النادرة في الأدب والنقد قليلة جدا . ويتعلق تقديرنا للعبقريّة بالضرورة ببعض الأسماء الفردية رغم كونها عبقرية بشرية بأجمعها . ولا يسعنا ونحن نتطلع إلى النبوغ المشترك بين الناس جميعا إلا أن نتعلق ببعض الأسماء القليلة .

والكتاب الذي يعيش هو الذي يبق والذى يهرب من مصير بقية الكتب المبتذلة . ويلحق الكتاب العظيم بذاكرة الناس بدلا من أن ( ٢ م - الأسس )

ينتقل إلى مقابر المكتبات . ويحصل الكتاب الفريد على مصير فريد أيضا .

ويتمى جيل مالزو وبرنانوس ومونترلان وجرين إلى جيل من الروائيين . وقد عمد كتاب هذا الجيل إلى تحويل طريقة التعبير الأدبي التي اختاروها إلى أداة من أجل التأكيد الشخصي وإثبات الذات . فهم لا ينسحبون من العالم الذي يخلقونه . وبينما لا تظهر للابتكار والاختراع لديهم قوة كبيرة كافية تفيض الشخصية عندهم بالقوى الزاخرة الزائدة عن الحاجة .

وتتميز جميع مؤلفات هذا الجيل بالرومانتيكية . إنها تستجيب خاصة عن طريق التأليف للامتنان الذاتي . وليست روايات مالزو وبرنانوس وجرين سوى يوميات فردية كما تعد كتب مونترلان ودى جيونو وساتاكرو ويرى تعبيراً غنائياً عن موقف أمام العالم . ويمكن تسمية هذا الأدب بأنه نوع من اعتراف الفرد بأوهامه وخيالاته وطريقة لعكس النفس في الأسلوب .

وأحب أن أضيف إلى رأي يكون هنا فكرة أخرى بصدد هذا الموضوع وهي أن الأديب لم يعد يرى أى ذاتية فى اكتشافه طريقه فى الحياة وأسلوبه فى فهم الوجود . إذ أن الأديب نفسه بأدبه وفه وإنتاجه وطريقة اكتشافه للأشياء قد تحول إلى موضوع فى متناول القارئ . بهذه الصورة . وعرض الخلجات والمشاعر لإزاء الأحداث نوع من العورة التى اعتاد المؤلف أخفاءها فى العصور القديمة وصار كاتب العصر الحديث يعدها تواضعا وتقرباً من تجربة القارئ .

ولا يمنع رأينا هنا أن يكون لرأى يكون وزنه وتقديره . فهو يرى أن إقبال مالزو بالذات على الرواية كان من قبيل الاستجابة للذكاء الصناعى

الفنى أكثر مما كان استجابة للوحى العميق . فهو لا يخلق عالما من العوالم ولكنه يخلق عالما الخاص به . ولذلك نجح مالرو فى التعبير عن تفويض الانسان فى العمل الفنى الذى يجعل من الكاتب مؤلفا قصصيا فريدا . وليس مجاله الأدب فى نظر مالرو وموتترلان مجالا كافيا فى ذاته . فالعيش نفسه يستوجب الكتابة

وليس فى أدب هذا الجيل مايوحى بمؤلفه ويتم عن كتابه مثل كتابات موتترلان ومالرو . ولا يشعرنا مالرو إطلاقا باطباقه الطاغى فى حضوره الشخصى . ويلحق بكل شخصية من شخصياته الإيقاع الباطنى الخاص بحياته هو فى قلقه وفى طاقته المفتولة . ويطيع أسلوبه اندفاعاته الضرورية المتمثلة فى حضوره البدنى أكثر مما يطيع قواعد التأليف الأدبى . ومهما تكن حقيقة الفن ومظاهره فى كتاباته فالفن لم يكن عاية قط فى تلك الكتابات .

ونحن نعرف أن أندريه مالرو كاتب ثورى . ولكنه كان ثوريا بمفهومين مختلفين . لقد ولد أندريه مالرو سنة ١٩٠١ وألف كتابه عن القدر الانسانى سنة ١٩٣٣ . وعاش مالرو بمفهومين ثوريين مختلفين أحدهما سابق على تأليف القدر الانسانى أى سابق على سنة ١٩٣٣ . وثانيها تال لهذا التأليف ومبنى على ظهور القدر الإنسانى

فالثورة فى المرحلة الأولى ليست الموضوع الأساسى لمؤلفاته لأنها ليست سوى صورة معينة من العمل . فليست الثورة هى الموضوع الحقيقى عند مالرو وفقا لهذا المنظور . بل موضوعه الحقيقى هو الصراع ضد الملائكة فى مغامرة إنسانية ترى كل مجدها فى قدرتها على التساؤل حول هذا العالم .

والثورة صورة مفضلة للعمل أو صورة أثيرة للفعل . وهى الشئ الملح من بين جميع الأشياء وأنسب الأشياء لكل مقتضيات العصر الحاضر .

وهى الأ كبر دلالة أيضا لأنها أبعد ما تكون عن اليأس وعن الغرور .  
وتعد شخصية جارين فى رواية الغزاة لمارو أهم ابداعات مارو كما يقول  
كليب هايدنز فى كتابه عن تاريخ الأدب . ويقول بكون معلقا على ذلك بأن  
هذه الشخصية - شخصية جارين - تمثل ممرا أو جسرا بين المغامرة وبين  
الثورة . فجارين ككثير غار ليس ثوريا محضا ولكنه لم يعد على أى حال  
مجرد مغامر .

والثورة عند جارين موضع المصير الشخصى قبل كل شىء . إنها  
اكتشاف وسيلة استخدام القوة على أكبر نحو من الفاعلية . وهى ممارسة  
الحاجة إلى القوة . وتعنى الثورة الارتباط بأى فعل عظيم وعدم التخلّى  
عن ذلك الفعل . فى الثورة يلعب المرء بحياته لعبة أكبر من ذاته . ويقول  
جارين فى قصة الغزاة لمارو أن الثورة وضع للأشياء ولا شك أنها أفضل  
حل ازاء مشكلة معطاة . وكل ما عداها أسوأ منها .

أما الثورة فى منظورها الثانى عند مارو بعد ظهور القدر الإنسانى  
سنة ١٩٣٣ فأبعد ما تكون عن المغامرة الفردية وعن الرمز الميتافيزيقى .  
وصار العمل الثورى لقاء مع الطائفة البشرية وثن التحول الحقيقى فى  
المجتمع . وصار للعمل الثورى معنى إيجابى وفاعلية حقة .

وفى هذا المنظور الجديد الثورة عند مارو تصبى معالم ارتباط مارو  
بالتراث الأدبى الفردى الذى يمتد من استندال حتى جيد ومن جيد إلى  
موترلان . فالغاية القصوى من النشاط الإنسانى لدى أصحاب هذا التراث  
الفردى مجرد المتعة أو اللشوة فى اللعب الفردى . وليس ذلك هو ما تتطلبه  
غايات العمل عند مارو .

ذلك أن ثمة حيوية كبيرة مستبدة تبعث بما لرو وبشخصيات رواياته  
إلى الارتقاء فى أعظم أفعال العصر . واعتقد مارو اعتقادا راسخا صادقا

في كل هذه الأفعال التي التزم بها . وليس فعله مجرد عمل . إنه نابع من اعتقاد في نفس الغايات التي تسعى أفعاله نحوها سعيا حثيثا .

وليست الكراهية في هذا المنظور الجديد للثورة هي أكبر القوى بل الأمن . فليس في الكراهية ما يؤدي إلى الكرامة بحال طالما كانت الكراهية مستمدة من ذكراها التي لا تقوى على محو المذلة ورفع الإهانة . وإذا تخلصت الثورة من الكراهية والحقد كعامل ضعف وعدم قدرة أمكنها أن تستجيب لمقتضى المجد الحقيقي وأمكنها أن تنبج على مبررات رفيعة في مطالب الانسان . بل أمكنها أن تصبح أكثر من مبرر يدعو إلى إقامة مجتمع سعيد أو إقامة مجتمع خاضع للنظام العقلي لأنها ستصبح آتذ مبررا لطموح الانسان نحو التحرر عن طريق الوضع الثوري .

على هذا النحو اكتشف سيكون ملامح الفكر الثوري عند مالرو وأخرجه بالتالي من زمرة أصحاب المغامرات الفردية . وتعرض أيضا لأسلوبه في الكتابة فألقى أضواء باهرة على طريقته في العرض والأداء . وما كان ليكون يتخلى عن إبراز هذا الجانب الأدبي بخاصة عند مالرو لأنه — أي يكون — يمد مجاله الحقيقي في الإبداع النظري النقدي من هذه الناحية .

قال سيكون إن هناك اختلافا أيضا بين أسلوب مالرو في الغزاة وفي الطريق السلطاني وفي القدر الانساني . ففي الأول نجد أسلوب مالرو أقرب إلى البساطة والعري . ولا تكاد تعارض الصفحات الأولى من الغزاة بالصفحات الأولى من القدر الانساني حتى نكتشف أن المأساة التي سجرى في الغزاة لا تتناسب إطلاقا مع لهجة العبارات أو مع نبراتهما . ومن الناحية المأساوية البحتة تتخطى معالم بعض المواقف في الغزاة أكبر المواقف الدراسية في القدر الانساني بأكمله . غير أسلوب الكتاب الأول أي الغزاة

اللا إله إلا الله الهادىء الشيه بأساليب الاستطلاعات الصحفية أفسد كل  
مأساوية فيه .

وينظر بكون إلى الطريق السلطاني بوصفه أشد كتب مالرو نبرة من حيث  
الكتابة الأدبية ولكن أقلها أصالة . ولكنه يعثر فيه رغم ذلك على النبرة  
الحقيقية التي تناسب مالرو وهى نبرة المأساة المتقطعة المرتعدة قى قوة وفى  
جزع . ويتفق الأسلوب هنا حقيقة مع عالم الكتاب . فتفرض العبارة علينا  
ان نطوى فى نغماتها أشجاننا ونظل نفكر فى ارتجافات الصوت التي تتم عن  
دقاب القلب السريعة .

ولجيتان يكون مؤلفات عديدة أخرى غير هذا الكتاب الذى ألفه عن  
اندرية مالرو فى مطلع حياته الأدبية والنقدية . ومن هذه الكتب سلسلة  
الكتب الضخمة البانورامية عن الأدب المعاصر والفكر المعاصر . وأهمها  
فعلا وأبررها كتابه عن الكاتب وظله الذى أردنا اكتشاف عناصر نظريته  
الأدبية الجمالية فيه إذ استطاع هذا الكتاب أن يرفع نظريته الجمالية إلى  
مكانة عالية بين النظريات المرموقة .

وأهم ما يتعرض له كتاب الكاتب وظله بوصفه مقدمة إلى الجمالية الأدبية  
نقده الشديد لنظرية الحكم النقدى . فيقول إن ما نشهده اليوم فى نقد الشعر  
والرواية لا يعبر إلا عن عناد نفسى فى تناول الأعمال الشعرية تناولا عقليا  
وتناول الأعمال الروائية تناولا واقعياً . ولا يمثل هذا النوع من النقد سوى  
العناد النفسى لأنه لا يمثل إطلاقاً أى تأكيد جمالى محدد .

وتعلن أبواب النقد كل شهر أو شهرين اكتشاف رامبو جديد فى  
صورة استدال أو اكتشاف مونترلان آخر فى صورة راديجيه وتمثل  
هذه الطريقة البصيرة الجادة فى انتقاء العبارة الأقذاذ لونا من الاستجابة  
للسلوك التقليدى فى الأدب بوصفه قيمة اجتماعية لا بوصفه قيمة جمالية

ومن هنا تعد تعليقات النقاد الذين يشبهون حكام كرة القدم أدخل في باب آداب المعدة منها في باب النقد الأدبي . وكأنا يحرص هؤلاء على تتبع النوايغ في هذا العصر بعد أن ظل النقاد في العصور الماضية يضيعون أقدار النبوغ الحقيقي مرات ومرات . وأيسر سبيل لذلك هو المراهنة على كل التذاكر كأثرياء الحرب في السباق بدلا من المغامرة الكثيرة في تتبع ورقة يانصيب واحدة .

ويود يكون أن يجعل من الذوق شيئا آخر سوى الاعتراف أو الموافقة على التفضيل الضروري . وإذا تمسك الناقد بالمنهج أو المذهب الذي يصدر عنه في نقده كان نقده معادلا لدرجة حرصه على المذهبية أكثر مما كان مؤديا أو معبرا عن فهمه النقدي . ويسعى ليكون من ثم لإقامة النقد وتأسيسه على شيء آخر سوى قولنا هذا يعجبني وذاك لا يعجبني . ولذلك يعتمد مخلصا إلى ربطه بالحضارة والثقافة وبالجهد الفكري المتعمق حتى يجعله نوعا من التجاوز ولونا من الاجتياز والعبور في صورة نقد للنقد المباشر للانطباع .

ويجب من ثم أن تؤسس انطباعاتنا التلقائية تأسيسا عقليا . يجب أن تتضمن علما جماليا . ولهذا يجب أن نعود مرة أخرى إلى أولى خطواتنا في التدقيق بأن نتساءل : كيف نتدقق العمل الأدبي ؟ وللإجابة على هذا السؤال يبدأ بكون فيوضح أن عمليات التدقيق لا ترتكن إلى أصول ذاتية وإنما ترتكن إلى مقاييس موضوعية حقيقية . ولو أننا وثقنا العلاقة بين العمل الأدبي وبين مشاعرنا العاطفية وحدها في التفضيل والايثار لأدّى ذلك إلى وقوعنا تحت سيطرة الأوهام الذاتية . لسبب بسيط وهو أن التفضيل والايثار يحتاجان إلى مقاييس موضوعية تلتقي عندها الأطراف ويبدأ من عندها الفهم والتقدير .

وقد تحدث كثيرون عن التجربة الجمالية الكشفية التي لا تحتاج إلى

براهين والتي تحمل براهينها ومبرراتها في ذاتها . ولكن هذه التجربة لا تتعاق إلا بما هو في حكم المزاج الشخصي ولا تتعرض تجربته لمشاركة عامة . ومن الضروري في المسائل الأدبية والجمالية على السواء أن نستشعر التجارب على مستوى غير فردى وغير ذاتى .

فمجرد وقوع التجربة الجمالية توجد دواعى الاختلاف وتوجد أيضاً إمكانيات للاتفاق عن طريق المبررات . فالفن هرمى الطبيعة إن صح هذا التعبير . ومن نتائجه بزوغ الأعمال الرئيسية الفنية وتكوين مكتبة للهنل العليا والنماذج الفريدة . ومن نتائجه أيضاً خلق مشحف خيالى . وبينما لا تؤدى العاطفة إلى أكثر من الحب تعجز المعرفة عن تقديم شيء آخر سوى الأشياء . ومن هنا تظهر بواذر الحكم الواقعى ذى المقاييس الموضوعية المحددة بمجرد اختلاط تجربة المعرفة بالتجربة الجمالية .

وقد أقبل على قراءة مجموعة من الأشعار أو قصة من القصص أو مجموعة من الصور الأدبية فتزوق لى . وتستوقفنى من حين إلى حين مواضع افتنان وطرب . فاستمتع بكل هذه الملاح التي تروقى وأعجب بالعمل الأدبى بين صابى . وقد لا ألاحظ أن حساسيتى قبل هذا العمل مجرد حدث نفسى وأنها ليست بأى حال حقيقة أعشش عليها أفكارى . فتكون صدمتى كبيرة إذا اكتشفت فجأة أنه لا يوجد أى رصيد حقيقى لهذه الحساسية وأن هذه الحساسية ليست ذات تبرير عادل أو معقول .

قد أنظر إلى أشعار غاية فى الرداءة وأعجب بها إعجاباً شديداً وأنهاال عليها أثناء واطراء .

ولكن لا بد لى من مخرج من هذه الورطة التي نتجت عن ضيق الأفق . وليس معنى ضيق الأفق الغباء . بل معناه الوقوف موقفاً خاطئاً بغير قصد وعدم ظهور أى داع من دواعى التصويب . ولا يتم التصويب إلا عن



طريق لفئة تشير إلى غير المجال الذى انحصرت فيه حساسيتى . ولن يخرجنى من حساسيتى الضيقة إزاء العمل الأدبى إلا الشك فى إمكان أن أكون مخطئاً أولاً وحتمية التعبير ثانياً .

فعندئذ فقط أستبعد قليلاً انطباعى الأول وأعود أعتابى نحو القراءة مرة أخرى كي أبعث أصداء عاطفتى وكى أستجوبها على ضوء معرفة أدق للعمل الأدبى . وبدون هذا التوقف والكر إلى الوراء من أجل المواجهة الصريحة بين العاطفة المباشرة وبين المعرفة الثمينة يستحيل قيام تجربة جمالية بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة .

ولكن ما الذى يحدث حقيقة أثناء الاندفاع والعودة ؟ هل يبقى رد الفعل العاطفى أم يختفى أم يتحول ؟

يمكن أن نقول إن القوة التى يشكل المرم بها عاطفة مباشرة تتكيف مع ماكتشفه لها المعرفة ولكنها لا تصدر عن المعرفة : أى أن المعرفة فى حد ذاتها لا تعطى القوة الكبيرة التى تظهر على شكل حماس فى الحب والتأييد . ولكنها تعدل طبيعة هذه القوة . فلا تؤيد المعرفة عاطفتى أكثر مما تؤيد حساسيتى ذاتها . ولا يصبح الحوار بينهما غنياً مشمراً إلا الخضوعه للصوت الذى قام باستجوابه . وينتمى هذا الصوت إلى المعرفة العينية الماثلة بقدر ائتمائه إلى الحساسية النفسية وإلى الشعور المدبر للبراهين والحجج . أى أنه يمثل وحدة مع التجربة الفنية المدروسة .

والتجربة الجمالية من ناحية ثانية هى مواجهة المعرفة العينية الماثلة والتقدير التلقائى الذى تقتضيه بهذه التجربة الفنية العامة الواعية . فيعد العمل الفنى ذا قيمة لا لأنه موضوع معرفة عاطفية ولكن لأنه ينبج عند المرور بهذا الاختبار وبهذا الحكم ويخترق مراحل الامتحان بسلام . ويستحيل أن يبقى الناس يتذوقون فناً بعينه لا يتعدونه . لأن الحضارة والمعرفة

يظهر أن دائماً عوامل تجديد وعناصر التفات في إطار الحياة العامة .

وقد نكره أحيانا كل ما يصرنا بالتذوق الجديد . وقد تخاف الفئات المثقفة ثقافة زائفة من الناقد البصير الذي يفتن إلى المستويات الصحيحة فلفت النظر إلى العيوب العامة في التقدير والفهم . فذلك من شأنه أن يهدد كرامة بعض الفنانين النابهين من الأدباء الذين نالوا مكائهم نتيجة انقفال فرص التسوع والموازنة . وينشأ حب العمل الفني عن نظرة تقدير تنبني عن تجربة حقيقة هادفة للفن . وكلما ظهر الذين يلفتون النظر ويوقظون الوعي من أجل إدراك العناصر الجديدة في التجربة المعرفية للجمال الفني زالت دواعي الانحصار وضيق الأفق .

ولما كانت دفعة الحب للعمل الفني غير متوقفة على المعرفة صار من الضروري أن يعرف المشتغل بتقدير الأعمال الأدبية معنى الأصالة في الحب والتعاطف مع العمل الفني ومعنى الفن المعرفي لقدر هذا العمل سواء بسواء أعنى أنه يجب أن يكون الناقد ذا طبيعة مزدوجة حيال العمل الفني . إذ يجب عليه أن يتحمس وأن يتحيز وأن يندفع في الحب للعمل الفني . ويجب عليه أيضاً أن يدرك وجهات النظر الأخرى دون أن يقتنئها لنفسه ويتبنأها .

وبغير هذا الازدواج رأينا كيف وقع نيتشه في عداء لفاجزر وكيف استخف جيد بأعمال باسكال . أما عندما يقدر كلوديل مؤلفات جوته فذلك لأنه أقفل نفسه على حبه له وإعجابه به . ولا يمكن أن يكون للقيمة الخاصة بالعمل الفني ضمان من التقدير والفهم والوزن مالم يصحب الحب معرفة ومالم تقترن المعرفة بالحب . والازدواج هنا مصير العمل الفني ذاته .

ومن ذلك كله يتضح أن العمل الفني حقيقة . وليس مرجع هذه الحقيقة إلى المعرفة وحدها . وإذا كان العمل الفني رديئاً فسبب ذلك أنه ردىء

ولا يقطن المرء إلى أنه ردىء إلا بإشارة أو لفتة . ونظل في الغالب  
مأسورين بالعمل الردىء لمجرد الارتياح إليه وعدم القدرة على التطلع إلى  
نماذج أخرى أو إمكانيات أخرى .

وإذا كنا نؤكد أن التجربة الجمالية حكم فذلك معناه أننا نميزها من التجربة  
الذاتية الكشفية الشبيهة بتجارب الصوفية والتي لا تصبح إطلاقاً تجربة عامة  
وأهم حركة داخل إطار التجربة الجمالية هو المناقشة والاستجواب والنقد  
لحوافزنا التلقائية .

وليس هذا النقد عملية من عملية المنطق . بل يعد النقد أساساً مواجهة  
للأعمال بعضها ببعض كما يواجه المدرس إجابات التلاميذ بعضها ببعض  
من أجل تحديد مستوى التدبير في الدرجات . وذلك يدل على وجود  
حقيقة فعلية في الفن . وليست هذه الحقيقة منطقاً بحتاً وليست غريزة  
بحتة . فليس من حقى أن أقول : أحب هذا العمل لأنه يستجيب لحقيقة  
الفن ، . أو أن أقول : « أحب هذا العمل لأنى أحبه » ، بل ينبغى أن  
يكون تعبيرى كالآتى : « أحب هذا العمل لأن قيمته تثبت وجودها ونصمد  
للاختبار عند وضعها تحت أضواء ماتوحي به التجربة الواعية من قيم » .

### ٣ - ظاهرة التعبير الأدبي

لا أريد أن أدخل في تفصيلات كثيرة قبل أن أنفذ إلى لب الموضوع الخاص بظاهرة التعبير الأدبي . ولكننى سأشير مباشرة إلى طبيعة اللغة ذاتها من أجل الكشف عن المقوم الأصيل الذى تقوم عليه فكرة التعبير الظاهرى . فاللغة ليست ظاهرة عرضية فى حياة الانسان . إن وجوده مرتبط ارتباطاً عضوياً بقدرته على الكلام . وليست قدرته على الكلام هى مجرد استفادة من اللغة من حيث هى رموز وإنما من حيث هى دلالات . الحيوان قادر على الاستجابة للكلمات كرموز . والطفل كذلك أما الإنسان العاقل فارتباطه بالكلام ناشئ عن قدرته فى إعدام الكلمة كرمز . الإنسان العاقل هو الذى يقتل الرمز ويبيده من أجل التعامل بالكلمات تعاملًا معنوياً .

لقد اكتسب الإنسان خاصية النطق والعقل لأنه استطاع أن يسلب الكلمات وظيفتها اللغوية . وظيفه الكلمات الأساسية هى الإشارة إلى محسوسات أو إلى مسميات . والانسان تمكن من التغلب على هذه الصورة البدائية لاستخدام الكلمات . استطاع أن يعبر إلى ما وراء اللغة كرموز . إنه الكائن الوحيد الذى ظهر على الأرض وأمكنه أن يحقق حريته من أسر اللغة . وبلغ مرتبة التحرر من اللغة بأن استخدمها استخداماً دلائلياً . أعنى أنه حقق حريته بإعدام الكلمات . ولو ظلت الكلمات فى ذهنه مجرد رموز تشير إلى مسميات لبقى حتى اليوم فى مرحلة سابقة على مفهوم الانسان الناطق .

كذلك نلاحظ أن استخدام الرمز لدى الحيوان ولدى البدائي ولدى الطفل يتصف بالاستمرار الرتيب مهما اختلفت أحوال استخدامه . أما

استخدام الانسان العاقل للرمز فشرط بحالة معينة . وقد يكون الرمز هو هو ولكنه لا يشير إلى نفس المسميات أو إلى عين الأشياء باختلاف الملابسات والأحوال التي يظهر فيها . وقد جاء في إحدى النوادر أن بعض الحكام أمر رجلا بأن يخرج إلى الناس ويقول بأعلى صوته : أيها الناس . . أنا لص . فما كان من هذا الرجل إلا أن خرج إلى الناس وهو يقول في نغمة مستفسرة : أيها الناس . . أنا لص ؟ وليس غريبا عن العارفين باللغة العربية استخدام الناس في كلامهم ألفاظا مثل رأس وهي تتحول من حال إلى حال على نحو ما ترد في سياق العبارات التالية : رأس الإنسان . . رأس المال . . رأس الحكمة . . رأس الأمر .

ولسنا نريد أن نخرج على نظريات علم النفس أو في علم اللغة من أجل أكيد هذه الحقائق فقد صارت اليوم من الواضح بمكان ، ونبقى في نطاق اللغة كظاهرة كلامية استخدمها الانسان استخداما معنويا . ونعني باستخدام المعنوى أنه أحال اللغة إلى كائن حي كما وصفها رينان أو بتعبير أدق أنه استخدم اللغة بحيث خلصها من طبيعتها الرمزية المباشرة . وليس هذا ناجما عن عبقرية إنسانية في اكتشاف أوجه البراعة في استخدام الكلمات لقد حدث ذلك لارتباط الكلام لدى الانسان ارتباطا ديناميكيا بالمحسوسات . وطريقة الإنسان في الحس أو في الإحساس العادي هي طريقة ديناميكية تعتمد على الوضع أكثر مما تعتمد على الشيء نفسه . ومن هنا اكتسب الكلمات شيئا فشيئا ذلك الطابع الديناميكي الذي تفرضه الأوضاع على المحسوسات للبشرية .

وقد استرعى انتباهي أن كلمة الحس العربية تعني في أصلها اللغوي القديم القتل والاستئصال . فيقال : حس الشيء أى استأصله . ويقال : انحست الأسنان أى انقلعت . وهذا في الواقع ليس غريبا . لأن أقرب الحقائق

العلية تشير إلى أن للعطى (بضم الميم وفتح الطاء) ليس هو الشيء نفسه وإنما تجربة الشيء . وحينما ألمس شيئاً وأراه في نفس الوقت سيكون الشيء نفسه سيبا مشتركا لمظهرين حسين . وكذلك في اللغة ليس الرمز لإشارة إلى الشيء وإنما هو فهم الشيء . وحينما أعرف اسماً واحداً لشيئين اثنين ستكون الكلمة اذن جامعا مشتركا لحقيقتين . وإذا تكلمنا عن حقيقتين فقد ابتعدنا عن الإشارة إلى الشيء . واقتربنا من الفهم الخاص بهذا الشيء . وحينئذ ندرك أهمية اقتلاع الكلمة من ارتباطاتها الحسية . وندرك أيضا ذلك المغزى في تحويل التعبير من الحسى بوصفه اقتلاعا إلى التعبير عن الحس بوصفه إدراكا .

وهنا نسأل أنفسنا : هل معنى ذلك أن اللغة تقضى بأن نبتعد عن المحسوسات ؟ فأسارع للرد على ذلك بأن اكتشاف جوهر اللغة لا يعنى إطلاقا اختفاء صورتها الأولية في الإشارة إلى مسميات . بل على العكس أن الارتباط بصورة اللغة الأولية في الرمز والإيماء هي التي تساعد مع طول التعود بالكلام على التحرر في الإشارة . أى أن هذه الالفة الطويلة المدى لاستخدام الكلام استخداما رمزيا مباشرا هي التي تعين على بلوغ مرحلة التعبير والدلالة . فنحن لا نفكر في الشيء إلا إذا كان له اسم . ويأتى الخطأ في التفكير بالتالى من عدم ربط الكلمات ربطا محددًا بالمسميات لآماد طويلة . ماذا أقول ؟ بل أننا لا نعرف الشيء إلا باكتشاف اسمه . والاسم مرتبط بحقيقة مفهومه . خذ مثلاً ما قاله الثعالبي في ترتيب سن المرأة بكتابه فقه اللغة : هي طفلة ما دامت صغيرة . ثم وليدة إذا تحركت . ثم كاعب إذا كعب ثديها . ثم ناهد إذا زاد ثديها ثم معصر إذا أدركت . ثم عانس إذا ارتفعت عن حد الاعصار . ثم خرد إذا توسطت الشباب ثم مسلف إذا جاوزت الأربعين . ثم نصف إذا كانت بين الشباب والتعجيز . ثم شهلة كهلة إذا وجدت مس الكبر وفيها بقية وجلد . ثم شهيرة إذا

عجزت وفيها تماسك . ثم حيزبون إذا صارت عالية السن ناقصة القوة . ثم قلعهم ولطلط إذا انحى قدها وسقطت أسنانها .

من كلام الثعالبي ذاك تعرف أهمية استخدام « إذا » ، بعد كل تسمية . وإذا هي التعبير عن الحقيقة التي يرتبط بها الاسم . وإذا لم تعرف الشرط الحقيقي الذي تتبع منه التسمية فقدت الاسم . وإذا لم تبين الاسم جهلت كل ما يرتبط به من حقائق .

وليس هذا إلا مثلاً صغيراً لاقتزان الاسم بمعرفة الشيء . واستخدام الاسم النوعي للأشياء هو دليل الجهل بما ينطوى عليه هذا الاسم من الحقائق ومن المعارف . إذا دخلت الغابة مثلاً ووجدت الأشجار كلها أشجاراً وأوراق الشجر مجرد أوراق فأنت تجهل ملايين المعلومات عن أنواع الأشجار ودقائق الاختلافات بينها . وأنت تجهل أيضاً كثيراً من الحقائق عن أوراق الشجر وطبائعها وأشكالها . وكان العرب الأقدمون يسمون السحاب بأسماء مختلفة فهو أحياناً رباب إذا ابيض وأحياناً سحب الجون إذا اغسق . ووفرة الكلمات الدالة على جزئيات الأشياء في تفصيلاتها الدقيقة هي التي تدل على الإحاطة المعرفية لاقتزانها بأذا الشرطية دائماً . وهذه الوفرة في الأسماء هي التي تعين على إدراك المسميات . هذا من جهة طبيعة اللغة من حيث هي رموز . وهذه الوفرة أيضاً هي السبب في الصعود إلى أعلى مستويات الدلالة حين ننظر إلى اللغة من جهة كونها وسيلة معنوية ، فالشاعر الذي يعرف الكلمات الدقيقة في الإشارة إلى المسميات هو الذي يبلغ مستويات الدلالة الفنية الحقيقية .

نقول هذا ونحن نأمل أن نعيد النظر في برامج تعليم الصغار ببلادنا . ونقول هذا ونحن نأمل أن يعي شباب الأدب مقدار النوعية الشاملة في عباراته . ونرجو أن تحفظنا الأقدار من الإندثار باللغة إلى حيث تفقد

جذورها في الرمز والإشارة . لأن هذه الجذور هي أصل القدرة على اكتشاف الدلالات وألفة التعبير . وهي مناط التقدم المعرفي الملتصق بالأشياء . إذ لابد من أن ننحصر في هذه المجالات أطول أمد ممكن حتى نلفظ إلى جوهر اللغة في التعبير والدلالة . ومن ثم نعد أنفسنا الأعداد الكافي للتخاطب على أصلح المستويات . ذلك أن التقاطع التعبير يستلزم مواجهة طويلة للكلمات ومسمياتها .

فالظاهرة تستمسك بالجذور الموضوعية للكلمات ونحن لا نفكر إلا بالكلمات . ومن دواعي الفكر الضرورية أن نلم بمسميات الأشياء . وتعويد الفكر على التعامل بالكلمات هو نوع من التدريب له على مراوطة عملياته : فالكلام حركة ودلالته عالم كأيوكدموريس ميرلوبوتى وتتجلى روعة العالم الحقيقي في أن المعنى والوجود المادى للكلمات يتلازمان فيه تلاحماً تاماً ولا ينفصلان . ويتلبس المعنى بالوجود مرة واحدة وإلى الأبد . لهذا يتصف الكلام بالحركة لانه إلى عالم حقيقى . فإذا انتقل بفعل وجوده الكلاى إلى مستوى الدلالة أصبح عالماً . أى أن الكلمات تحقق لنفسها بجملة دالاتها عالماً آخر . وهذا العالم يحكم الربط والبناء ومهياً للاستكمال على صورة كيان خاص .

ولهذا كانت الظاهرية من أشد أسباب اندفاع الأدب الحديث إلى استقصاء الوقائع الكلامية في عالمها الطبيعي النامى . وهي أيضاً من أكبر دوافع التشجيع على التحرر من الرمز في صورة سياق مستحدث متكامل البناء . والكلمات حركة في الوسط الحقيقي الذى تنشأ فيه لأنها تستقر داخل الوجود المرافق لها . ودلالة الكلام عالم لأنه يستمد كيانه من الفضاء على الإشارة المباشرة في الرمز والإيماء . فالدلالة تقضى على الوسط الذى تنشأ فيه الكلمات من أجل بناء عالم جديد . وإذا ظلت الدلالات



بغير قدرة على تكوين هذا العالم الجديد فمعنى هذا فشلها في عملية الأداء .  
وهنا يلفت سارتر نظرنا إلى ملاحظة هامة . فهو يقول إن كل كلام  
مكتوب يحمل معنى حتى لو فشل في تحقيق ما كان يصبو مؤلفه إليه . ذلك  
أن نوعية المعنى الذى يستقى من الكلام كفيلة بالإشارة إلى نوعية  
الازمات . العصرية والأدواء الاجتماعية التى ينشأ فيها . وتعبير الكلام  
المكتوب على هذا النحو يبشر بالقصور عن بلوغ عالم الدلالات ولكنه  
يحمل من ناحية أخرى ملامح العصر . وهو إذ يفشل فى تكوين عالم  
الدلالات الخاص به يكتفى بالانتقال من عالمه الواقعى إلى عالم واقعى  
مماثل أو يكتفى بالبقاء فى عالمه الواقعى الأصيل الذى تنشأ فيه الكلمات .

طالع معى هذه الكلمات للأستاذ أمين الخولى : « يشرق . . بنفسى  
مصلحك ومرافقتك . ومواطن حاجتك إلى الإصلاح الناهض والتجديد  
البانى . إذ توكل حيا إلى أشخاص كل نفوذهم فيها أهم ذور أسنان أو  
حملة ألقاب . أو أصحاب مظهر خلاب . وكل شخصيتهم أن إليهم السلطة  
ويدهم الخزانة . . . وكل إيمانهم أن هذه الأعمال ميدان سيادتهم وبحال  
أهمهم . أولئك يفكرون — أن حاولوا التفكير — فلا يهتدون ويتخيرون  
فيخطئون ويقولون ولا يفعلون . لجهادهم ضجيج وطنين وإصلاحهم  
كلام وإعلان . . . تراهم حين يواثبهم السلطان وقد قادوا مرافق الحياة  
وتصدوا حركات الإصلاح . فتحسبهم ذوى نفاذ وأصحاب شخصية .  
فإذا ما غادروا مناصبهم وأفلتت منهم مراكزهم رأيتهم لقي هينا  
وظلا زائلا . »

هذا الكلام المكتوب فى كتاب « العادة . . . » هو تسجيل لم ترتفع  
إلى مستوى التعبير والدلالة . ولكنه يحمل مع ذلك معنى . ويبرز هذا  
المعنى من تعداد الكلمات واحدة بعد الأخرى . وهى تؤلف سياقاً عادياً

بغير عالم تصعد إليه . وأكتفى المؤلف هنا باستخدام الألفاظ دون أن يحقق مفهوماً دون أن يربط معاني كلماته بدلالات . ولذلك ظلت عباراته عارية بغير عالم يحمها وبغير كيان تتساند فيه مع سواها . فهذه التعبيرات تقال في أى مناخ فكرى ولا تنتمى إلى عالم يخصها بالذات .

ويمكن أن نقول بعد ذلك إن التعبير الجمالى يمنح كل ما يعبر عنه وجوداً قائماً بذاته . إنه يضع كل ما يعبر عنه فى الطبيعة مثل شيء مدرك فى تناول الجميع . أو قل إنه يجعل موضوع التعبير بعض المدركات الطبيعية التى يتأملها الناس . فالتعبير الجمالى قادر على أفراد وجود خاص لما يعبر عنه . ولكنه يعتمد من ناحية ثانية إلى الرموز ذاتها فينتزعها انتزاعاً من وجودها التجريبي ليضعها وضعاً حياً فى عالم آخر . فمن الجائز أن يصب التعبير الجمالى لوناً من الفردية على موضوع التعبير . ولكنه لا يصل إلى تحقيق عالم الدلالات الخاص به إلا إذا اقتلع الكلمات اقتلاعاً من مدارها العادى ليقذف بها إلى مدار آخر تتحقق لها الحياة فيه . إذا عنيينا بالرموز هنا شخص الممثل فى المسرحية والألوان والنسخ عند المصور وألفاظ اللغة عند الكاتب فلن يتطرق إلينا الشك فى أن التعبير الجمالى أو التعبير الفنى يقتلع هذه الرموز اقتلاعاً من مجراها الطبيعى ليلقى بها فى عالم آخر .

إن الممثل الذى يفشل فى الاختفاء اختفاء تاماً وراء الشخصية التى يؤديها يفشل كذلك فى أداء دوره وتمثيله . ينبغى أن ينبج الممثل فى الفناء فناء تاماً فى الشخصية التى يؤديها حتى لا يظهر هو نفسه وحتى يحقق النجاح لعمله فى التمثيل . وإن أى خلل فى التمثيل لكفيل بإبراز الممثل ذاته بإبعاد الشخصية المؤداة تماماً . وكذلك لو ظل النسيج والألوان لدى المصور بغير تحول إلى شيء آخر سوى النسيج والألوان

داخل الإطار الفنى الجديد لكان العمل فاشلا فى تحقيق عملية التصوير ذاتها . ذلك أن الدلالة تلتهم الرموز كما يقول موديس ميرلوبونتى .

ولن يستطيع أحد الاعتراض على ما نقوله هنا وهو أن عملية التعبير تحقق الدلالة وتحيلها إلى واقع حى ولا تكفى بترجمتها . بل لن يمكن أن يكون للأمر وجه آخر مهما خدعتنا المظاهر فى التعبير بالكلام عن الأفكار . إن ما نجد هنا ويجعلنا نظن أن الفكر يوجد لذاته قبل التعبير هو الأفكار نفسها حين نراها قائمة سلفا ومعبرا عنها سلفا حتى يمكننا استعادتها فى خاطرننا . إن ذلك يدفعنا إلى توهم حياة داخلية للأفكار . أما حقيقة الأمر فهى أن هذا الصمت المزعوم هو الذى يجعل للكلام صريرا كصيرير القلم . هذه الحياة الداخلية هى فى الواقع لغة داخلية . ومن الواجب أن نفترض دائما وجود ستار للغة بين الفكر وموضوع التفكير كما يؤكد شارل سروس فى كتابه عن دلالة المنطق . والدلالات التى تتداولها تشابك فى نفس اللحظة وفقا لقانون مجهول لدينا . ولا تلبث هذه الدلالات أن تبدى أمانا مرة واحدة وإلى الأبد فى صورة كائن ثقافى جديد يشرع فى الوجود .

والظاهرية منهج فلسفى اشتق طبيعته وروحه من منطق الفكر البشرى فى اكتشاف الحقائق . لم تفرض الظاهرية أى نوع من المبادئ ولم تقم نظرياتها على افتراض سابق . إن فلسفة الظاهريات لم تحاول أن تقيم أى تصور للفلسفة ذاتها كما يقول ملشها هوسرل . لم تسع الظاهرية إلى أن تؤسس مفهوما معينا للفلسفة التى هى من صميم مشغوليتها . وهى لم تسع كذلك لتجديد موضوعات الأدب والفن من وجهة نظر ظاهرية التعبير . على الأقل لا يمكن أن نستشف من كتابات آدموند هوسرل ( ١٨٥٩ - ١٩٣٨ ) التى نشرت حتى اليوم أى إشارة إلى ظاهرية التعبير الأدبى . من

الجائز أن نجد في مخطوطاته التي لم يقم أحد بطبعها حتى اليوم بعض معالجات لمشاكل الفن والأدب وفلسفة الجمال . ولكن هذا الجانب لا يزال مجهولا . وكل ما يمكن استخلاصه من ظاهرية التعبير الأدبي إنما يأتي من بذور فكرية غرسها هو سرل في الحقل الفلسفي . أى أنه يمكننا الآن متابعة التحولات الأدبية المعاصرة ابتداء من مستحدثات الفكر الظاهري وأرتكا إلى نوع جديد من النظر إلى المشاكل .

ومهما تكن الظاهرية في حد ذاتها كذهب فإن ما يهنا هنا هو تحديد موقفها من الحقيقة والواقع . فهذا هو الجانب الذى يخصصنا ونحن بصدد البحث عن بذورها الفكرية التى تمكنت من الازدهار في حقل الأدب والفن . الحقيقة في رأى هو سرل هى نفسها تجربته الحقيقة كما نحيها . وما نحيها لا يمكن أن يكون عاطفة . لأن العاطفة لاتضمن شيئا حيال الخطأ إن مانحيها هو الوضوح . أى هو اللحظة الشعورية التى يتمثل فيها الشيء نفسه الذى نتحدث عنه بلحمه ودمه شاخصا أمام الشعور . إن الحقيقة إذن هى مانحيها كحاضر حى أثناء سقوطه في داخلية الشعور . وإذا كان أفلاطون قد تصور الشر في محاورة فيدون على أنه وليد أثقال الجسد فان هو سرل يستنبط الخير كله من اقتدار الجسد على الحس والرؤية وعلى التوضع داخل الأشياء .

والفلسفة اليونانية نفسها قد استفت كل مفهوماتها من المشاهدة الحسية لمعالم الأشياء وقوائم التماثيل المرئية . والوضع الذى سلم به الكثيرون من مؤرخي الفلسفة إلى عهد قريب هو تفسيرهم للذاهب على أساس استقائهم من مبادئ عقلية . ولكن المحدثين تنبهوا في العصر الحاضر إلى حقيقة الوضع البشرى . وكانت الظاهرية صاحبة الفضل في ذلك . أصبح من السهل اليوم تفسير كل التصورات العقلية بوصفها استجابات أخيرة لانعكاسات حسية مستمرة . وأمكن أن نقول من ثم إن نظرية أفلاطون

في المثل ليست إلا انعكاسا لتفكيره الطويل في مشاهداته للتماثيل وأعمال  
النحت في عصره . لقد فكر من كثرة رؤيته للتماثيل في أنه لا بد أن يوجد  
عالم تتجسد فيه أشكال هذه المرثيات على نحو ما . لا بد أن يكون هناك  
عالم يضم الأفكار والمثل التي يستلهمها الفنانون في صنع أعمالهم . وارتبطت  
عيون أرسطو بعد ذلك بالتماثيل وقنا طويلا إلى أن أملت عليه أخطر  
نظرية في فلسفته عن الصورة والمادة وعن العلاقة بين الصورة والمادة .

من الطبيعي إذن أن يستلهم العقل البشري كل المشاهد المرئية من حوله .  
ولا ريب في أن انعكاسات هذه المرثيات هي التي تؤثر على انطباعاته مرة  
بعد مرة إلى أن توحى إليه بالتعابير وبالمعنويات . أو بعبارة فلسفية أن  
الموجودات هي التي تبتعث الماهيات في خاطر الإنسان . إن الاستمرار في  
الاحتكاك بالأشياء وممارستها هو الذي يؤدي إلى التقاط تعبيراتها فيما بعد . .

وقصة الغنيان كما رواها سارتر على لسان بطلها أنطوان روكنتان هي  
أدق نموذج للتعبير الظاهري في استجلائه لانعكاسات الأشياء الخارجية  
على بوتقة الشعور . فالأشجار والشوارع والبيوت والناس والطعام . . . كل  
ذلك لا نراه إلا خلال رؤية روكنتان . فهو يعبر تعبيرا وجوديا عن  
حقائق معاشه في المستوى الموقفي المعين . ولكن عناصر التحليل الظاهري  
منبثة في كل جزئيات تفكيره حتى لكانها ضرورة من أجل استكمال  
الاطار الوجودي واستخدامه . فالكاتب مضطر إلى إبراز كل الانطباعات  
التي تحدثها الأشياء الخارجية على الوعي من أجل استشعار حياة الإنسان  
في الوسط العام . وهي الحياة التي يستمد منها الإنسان كل الدلالات  
عن طريق الانغماس في الأوضاع العامة وتجربة القلق الوجودي تجربة  
مباشرة .

ولقد تلبه الكتاب المعاصرون إلى مؤديات التفكير الظاهري كما تنبهوا  
إلى الأبواب الجديدة التي تفتحها أمامهم . والتفتوا إلى ظاهرة استقاء

القائع من أوجه سقوطها داخل الوعي واستمدوا منها جملة من الروابط والأحداث في رواياتهم . تنهوا خاصة إلى أن الانسان يحتاج إلى ممارسة الخبرة الموقفية حتى يلتقط بمشاعره معنويات الأشياء من جهة وقدراته هو نفسه حيالها من جهة أخرى . كما أنهم لم يغفلوا الدور الذي تلعبه الأدوات والأشياء في ضمير الفرد . وصار الكتاب من ثم يستلهمون حقائق الأشياء من الضمير الفردى ويستكشفون انعكاس الأدوات الحيوية على داخلية الفكر والروح . إنهم يودون بذلك ارتياد آفاق الفرد الذاتية كجموعة من الانطباعات الناجمة عن الملابس الحسية الخارجية .

وسارتر نفسه هو أكبر من أسهموا إسهاما فعليا في تقريب الظاهرية من مستوى التعبير الأدبي الخالص . أعني أنه استعار قوة التعبير الظاهري في الأداء الفني الذي تمثل داخل قصة الغثيان . من المؤكد أنه حور قليلا في المؤديات الظاهرية من أجل إعدادها إعدادا وجوديا . ومن المؤكد أيضا أنه قصد إلى التحليل الوجودى في عملية التكوين الفني لقصته عن الغثيان . ولكن المنبع الظاهري الذي استقى منه سارتر تحليله الوجودى كان بارز المعالم في كل خطوة وفي كل لمسة . وفي داخل قصة سارتر عن الغثيان تحددت مفهومات التحليل الوجودى كفرع مخالف للتحليلين الظاهري والنفسي .

فالتحليل النفسى كان معروفا في أواخر القرن الماضى واول هذا القرن . وبدأت الظاهرية من اهتمامات نفسية عادية حتى أوصدت دونها الباب من أجل الاختصاص بالتحليل الظاهري وحده . وتفرعت عن التحليل الظاهري ملامح التحليل الوجودى التى تغلغت في أعمال الأدباء المعاصرين .

وقد تعرض سارتر للظاهرة في كتابه عن الوجود والعدم فقال عنها

إنها بالتأكيد ضرب من النزوع إلى الاسمية . الظاهرية في رأى سارتر ليست سوى فلسفة اسمية . ويحاول لنا أن نتساءل : ما هى الاسمية ؟ هى ما يطلق عليه لفظ النوميNALيزم باللغات الأوروبية وفحواها إن الأفكار العامة أو المجردة هى مجرد إشارات لفظية لتيسير التعامل الفكرى وحين يستخدمها سارتر فى معرض كلامه عن الظاهرية فإنه يفتن إلى أهمية موقف هذه الفلسفة الظاهرية إزاء النزعات التى تتمسك بالعلم الوضعى وحده كسبيل إلى المعرفة . ترجع دقة هذه الملاحظة التى يسوقها سارتر عن الظاهرية إلى أنها تجعل منها موقفاً معارضاً للوضعية بوصفها الوسيلة الوحيدة المحققة فى أبواب العلم .

ويقول جان فال فى مطلع كلامه عن قصة العثيان لسارتر إنها قصة ذات أصالة مذهلة . ويضيف قوله : قد يبدى القارئ الملم بالفلسفة استفساره ما إذا لم تكن أصالة سارتر فى هذه القصة نوعاً من الأصالة المصطنعة ؟ ويجب على ذلك بقوله : ولكن ماذا يهم ؟ مهما يكن مقدار ما أخذه سارتر فى هذه القصة من هيدجر أو من جويس أو من هوسرل أو من لوى فردينان سيلين فقد وصل إلى غاية الطريق فى تعميق مشاعره عند استناده إليهم . وفى رينا أنه إذا كان سارتر قد استغل فكرة القصد من ظاهرية هوسرل فلا شك أن استغلاله لها كان رائعاً فى انحرافه بها نحو الجانب الذى يخصه كنوع من التحليل الوجودى . ثم إنه ميز التحليل الوجودى بعد ذلك باعتباره تحليلاً موقفياً من ناحية وباعتباره تسجيلاً لمغامرة الفردية من ناحية أخرى .

وغالباً ما تمر التجربة الوجودية بالمرء على نحو يتوهم عجزه فيه عن التسليم بأى ضرب من ضروب الحقيقة فيما يحيط به . إننا فى الغالب نمثلون نلعب دورنا كما لو كنا نتوهم العيش فى عالم جاد . نحن جميعاً نمثلون . ولكن المهم هو أن كثرة التمثيل ومداومة الافتعال تؤدى هى نفسها إلى

اقتناص الدلالات والمعاني تؤدي أيضاً إلى الحسم في جملة المواقف التي تعرض للإنسان . إن درجة الصدق في المواقف لا تبرز إلا عند اشتداد الترابط بين المرء وبين لحظات مصيره . لقد اكتشف سارتر بعد انتهائه من قصة الغثيان حرارة الارتباط الانساني . ونظر سارتر إلى هذه الحقيقة كفكرة يمكن أن يكون لها محتوى واقعي ومسرّح فعلي . هنا تيقظت مفهومات سارتر عن العمل والحرية والمسئولية . وسجل ذلك في مسرحيته عن الذباب حين كشف عن إشفاق أورست وتخوفه . إذا شدنا الاحتكاك بالحقيقة حتى نستوظف حرياتنا المجردة فعلياً الاختلاط بالناس والدخول في منازعاتهم . وهذا هو ما يتيح لنا تغيير العالم باعطائه المعنى الذي نختاره وبعد أن نخوف أورست من الموقف الذي انساق إليه أحس بأنه إذا لم يكن هناك ما يفرض عليه قبول الموقف فإنه لا يوجد فيما عداه شيء ينحصر . وتظل حريته بذلك خالية من المضمون . وفي موقف الاختيار يتنبه أورست إلى أنه لا يكاد يحيي حقاً . ويدرك أن حقيقة كيانه كلها متعلقة بالقدرة على اقتناص الموقف وأداء الدور الذي يهمه . . . وكي نحب وكي نكره لا بد أن تهب نفسك .

ونشير هنا عابرين إلى قصة دم الآخرين للكاتبة سيمون دي بوفوار كما نلس كيف تبدو حقائق الحياة كلها خلال الخيوط والظلال التي تسقطها الملابس على الفرد وكيانه الباطن . كل شيء يتبلور ويتعكس على نحو ما يتبدى في بؤرة الشعور عند تجميع الأجسام الخارجية ووقوعها عليه . وتحققت الطامة الكبرى بأن أصبح الإنسان إنساناً . فذلك هو الذي يعد الإنسان لتصور الوجود على أسوأ مناحيه . وجاءت قصة دم الآخرين عقب تأليفها قصة المدعوة خلال فترة الحرب وعبرت فيها أصدق تعبير عن الوجود الإنساني الملتحم عن طريق النظرات .



والواقع أن الظاهرية هي صاحبة الفضل الأكبر في التنويه بأبعاد الرؤية . الظاهرية هي التي استطاعت أن تركز في النظرة كل معالم القصدية والارتباط بالمستبصرات . وموقف الظاهرية محدد من هذه الناحية . فالقدرة على رؤية الأشياء في حضورها ومثلها كعملية ذاتية والقدرة على تمييز التنوع في درجات الحضور بالنسبة إلى موضوعية مستتبّة تعد من المقاييس التي افترضتها الظاهرية . وبلى ذلك اعتبار الوضوح عنصراً أساسياً لحياة الوعي القصدية . ووجود الموضوعية ذاتها هو ضرب من الخلق القصدى . ولما كان القصد غير مستند إلا إلى قصد سواء فقد تعدت الظاهرية تنويع القصد بقدر الامكان لتعميق الرؤية حتى تضمن اشتغال الوعي . فالوعي لا يعمل إلا بتجميع خدمات من القصد فيه . وهي خدمات تلتسجها الرؤية وتغذيها المستبصرات . وحين نقول عن شيء إنه حقيقة موجود أو أنه حقيقى أو أنه صحيح فعنى ذلك أننا نقول إنه قد تموضع أمام العقل . والعقل ليس سوى منحى من مناحى الوعي . ولا سبيل لتشغيل الوعي بغير محتويات مستجلبة من عالم الموضوعية الخارجى . وكان من ميزات الظاهرية أن اقتضت بزوغ الاحالة المتبادلة بين الوعي وبين الأشياء من ناحية وان اقتضت تداخل الذوات البشرية فيما بين بعضها البعض من ناحية أخرى . وكان من أهم ما أضافته الوجودية هو أنها أسبغت حرارة الوضع الانسانى على كل هذه الارتباطات .

والواقع أن الفكر الغربى كله يدين فى حضارته المعاصرة للرؤية التى أسسها فلاسفة اليونان . ليس هذا فحسب . بل يدين الفكر الغربى أيضا للتراث الديكارتى فى الاعتماد على الشيء . وإذا كان الفلاسفة المثاليون قد اعتادوا فرض مبادئهم الفكرية على الحياة العادية فإن فلاسفة العصر الحديث قد أصبحوا يستمدون المعنويات من جملة الإسقاطات التى تحدثها

الاشياء والمحسوسات في داخلية الشعور . ولو بقي الفكر الغربى مكتفيا بالاسلوب المتبع في افتراض الفكرة قبل الكلام أو في افتراض أسبقية الفكرة على العبارة لما استطاع فلاسفة اليوم أن يفسروا تطلع الفكر إلى التعبير بوصفه نهاية كماله وتمامه . كان يستحيل اليوم تبرير عملية نزوع الفكر إلى استكمال كيانه في القالب التعبيرى لو بقي الغرب محتفظا بأسلوبه التقليدى المثلالى .

وقد اهتم موريس ميرلوبونتى بالكشف عن مقومات العمل الأدبى في كتابه عن ظاهريّة الإدراك . وتسامل خلال عرضه للموضوع : لماذا يبدو الشيء الأكثر ألفة لدينا غير متحدد طالما أننا لم نجد له اسما من الأسماء؟ لماذا تبدو الشخص المفكر نفسه في حالة من الجهل لأفكاره طالما أنه لم يصنعها أو لم يقلها ويكتبها في عبارات؟ ومثل ذلك كثير من الكتاب الذين يشرعون في تأليف كتاب دون أن يعرفوا ماذا سيقولون فيه على وجه التحديد ؟ ويعقب موريس ميرلوبونتى على ذلك بقوله : إن الفكرة التى ترضى بالبقاء كفكرة في حد ذاتها دون أن تخضع لوسائل التسجيل والتلقين ستسقط بمجرد ظهورها في نطاق اللاشعور . ومعنى هذا عبارة أخرى أن هذه الفكرة لن تتمتع بالوجود حتى من أجل نفسها . إن التعبير وحده هو الذى يصبح ملكنا والاسم هو ماهية الشيء .

لأدرى ماذا كان يحق لى هنا أن أعود بذاكرتى إلى ماقلتة بشأن اللغة كمقومات الاعداد الفكرى لفلسفتنا في مقالنا : هل يمكن أن تقوم فلسفة مصرية؟ . المهم هو أن ندرك خطورة الدور الذى تلعبه اللغة أصلا في الفكر كظاهرة عامة . ونبدأ بعد ذلك بالنظر في المشكلة من وجهة نظر الظاهريّة في التعبير . ففي كل من حالتى الشعر والنثر لا تتكشف لنا قوة الكلام بوضوح . والسبب في ذلك هو أننا نتوهم امتلاك كل الوسائل اللازمة لفهم أى نص من النصوص امتلاكا قريبا في أنفسنا ، إنما نتوهم امتلاك

هذه الوسائل سلفا مع ما تحتفظ به من المعاني العامة للكلمات . والواقع أن نصيب المعاني العامة للكلمات في تحديد معنى أى كتاب أدبى أقل من نصيب مشاركته في تعديلها وتحويرها . وبالتالي يمكن القول بأنه توجد فكرة في العبارة سواء لدى السامع أو القارئ أو لدى الذى يتكلم أو يكتب . وهذا هو ما لا يستطيع أى مذهب ذهني أن يشك فيه .

ويحاول موريس ميرلوبوتى أن يفسر كلامه بالذهاب إلى أصل المشكلة ذاتها . إنه يحاول الرجوع إلى ظاهرة الكلام ذاتها من أجل معرفة دقائقها التى تقوم عليها النظرية . إنه يضع استفساره مرة أخرى من أجل اكتشاف الأوصاف العادية التى تجسد الفكر والكلام على السواء ولا تدعنا نرى فيما بينها سوى علاقات خارجية . ويقول من ثم إنه من الضروري أولا أن نعترف بأن الفكر ليس تمثلا من التمثلات لدى الشخص المفكر . أى أن الفكر لا يضع الأشياء أو العلاقات وضعا مؤكدا . فالخطيب مثلا لا يفكر قبل أن يتكلم ولا حتى أثناء الكلام . إن كلامه هو فكره .

فالعبارة ليست علامة على الفكرة مثلبا نستدل من الدخان على وجود النار . والكلام والفكر لا يسمحان بهذه العلاقة الخارجية إلا إذا كانا قد تقدما معا كعطين في صورة موضوع . ذلك أنهما في الحقيقة مغلفان أحدهما في الآخر بحيث يؤخذ المعنى من الكلام وبحيث يكون الكلام وجودا خارجيا للمعنى . إن ظاهرية التعبير الأدبى لا تقبل بحال ذلك المفهوم العادى الذى يجعل من الكلام مجرد وسيلة لتثبيت الفكر وخلق اللباس اللازم له . إن الكلمات ليست قلاعا للفكر كما يقول موريس ميرلوبوتى . ولا يستطيع الفكر أن يبحث عن التعبير إلا إذا كان الكلام نفسه وفى حد ذاته نصا مفهوما . بل لا يستطيع الفكر أن يبحث عن التعبير إلا إذا امتلك الكلام قدرة خاصة به على الدلالة .

ومعنى هذا أنه من الضروري أن نكف عن النظر إلى الكلمة أو إلى العبارة بوصفها وسيلة لتعيين الموضوع أو الفكرة . ينبغي أن يتحول الكلام أو التعبير في نظرنا إلى حضور أو مثول لهذه الفكرة في العالم الحسى . يجب أن نكف بالتالى عن اعتباره ملبسا لها وأن ننظر إليه كجسمها أو كرمزها . إن أهم أفضال التعبير لا تتمثل في قدرتنا على أن نحفظ داخل الكلام بالآفكار التى قد تضع . فالكاتب قلما يقرأ مؤلفاته . وتلقى المؤلفات العظيمة إلينا فى أول قراءة بكل ما يمكن أن نستخرجه منها فيما بعد . إذا نجحت عملية التعبير فهى لاتضع بين يدى القارئ أو الكاتب نفسه إحدى المفكرات . لأنها توجد الدلالة كشيء فى قلب النص . لأنها يجعلها تعيش داخل كيان عضوى من الكلمات . أو بعبارة أخرى لأنها تجعلها تستقر لدى الكاتب أو لدى القارئ كعضو جديد من الأعضاء المعنوية . أو بطريقة أخرى لأنها تفتح أفقا جديدا أو بعدا جديدا أمام تجربتنا .

## الفصل الثاني

### الشكل والمعنى في الشعر

١ - تجربة الشعر العربي

في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن

لا يزال باب المناقشة في الشعر مفتوحاً أمامنا كما كان مفتوحاً أمام الذين سبقونا ، ولا تزال الحرية التي سمحت لهم بأن يقولوا كلمتهم مكفولة لنا حتى ننطق بأحكامنا وحتى نديع رأينا . وأغلب الظن أن باب الكلام في الشعر خصوصاً من بين الفنون جميعها سوف يبقى إلى الأبد على هذا النحو مادام من المستحيل أن نصل إلى آراء تعد ختامية في منحائها وقاطعة في تفصيلها . والأحكام النقدية في الأدب إنما هي أحكام وقتية دائماً بحيث لا بد لها أن تتغير من آن لآخر بأسرع ما يمكن حتى تظل للأدب قوته وتبقى له نضارته ولا يقف عند حد في الارتقاء والتنوع .

والنقاد جميعاً يعرفون هذه الحقيقة وهي أنهم لا يأتون بفصل الخطاب في أمر من أمور الشعر وإنما يعبرون عن اتجاه هو ابن ساعته ووليد ظروفه . ولا يريد الناقد إلا شيئاً واحداً وهو أنك حين تذكر مرحلة من المراحل الأدبية أن تذكر منها روح النقد التي كانت سائدة هنالك وذلك من أجل أن تعرف التطور الطبيعي للأدب حينذاك وكما تقف على الفن الأدبي بأجل معانيه وأوضح صوره في رأي هؤلاء الذين أحسوا به إحساساً مباشراً وقما قدر له الظهور .

ونحن الذين جئنا في نهاية الحركات النقدية التي ثارت في أوائل هذا

القرن لا نستطيع أن نقول عن آرائنا في النقد إنها انعكاسات للأدب الذى تأثرنا به والذى نشأ فى عصرنا وإنما كل محاولة منا فى هذا الجانب هى محاولة استرجاع الشوط الذى لم ندرك إلا آخره وللتمثيلية التى لم نحضر منها غير الفصل الأخير . ولذلك يكون موضوع الكلام فى هذه الناجية موضوعاً جامداً بالنسبة إلينا لا يثير فى نفوسنا إلا أقل أنواع الانفعال .

وقد يكون الأمر كذلك حقاً أو ينبغى له أن يكون كذلك على الأقل ومع هذا فإننا ، على العكس من ذلك ، نشعر ونحن نقرأ التاريخ الأول لهذه الفترة من حياتنا الأدبية أننا نفعل لها أشد الانفعال وأنها نفرح لكل حركة نوائم مزاجنا فيه وأنها نحزن إذا لم تأت النتائج لتيار من التيارات فيها على ما نحب . نحس ونحن بصدد الدراسة لهذه المرحلة من مراحل التكوين الأدبى ما لا نحسه مثلاً ونحن ندرس عصرأ من عصور الأدب فى الأندلس أو ونحن نقوم بالبحث فى ضروب الشعر الفارسى القديم . مع أن كل هذه الحالات . . . حالة الأدب العربى فى الأندلس وحالة الشعر الفارسى القديم . . كل هذه الحالات متساوية فى أننا لم نعاصرها ولم نعش معها ولم يكن لنا بعد هذا كله يد فى تحريكها نحو اليين أو نحو الشمال .

فما تعليل ذلك ؟ كيف نفسر حركة نفوسنا عندما ندرس الشعر العربى فى الفترات السابقة على هذه الفترة وعندما ندرسه فى غير هذا التاريخ الوجيز ؟

الواقع أن اهتمامنا بهذه المرحلة بالذات وخفقان قلبنا حينما نتبناها وتوتر مشاعرنا عندما نواصل التفكير فيها وزيادة انفعالنا إليها على أى انفعال نحس به لسواها . . كل أولئك مرجعه شىء واحد وهو أن هذه الفترة الأدبية هى الأصل فى كل عمل سوف نأتى به فى المستقبل وأنها جزء من كياناتنا الروحية فعلى الرغم من أنها قد انقضت لا تزال تضغط على

تفكيرنا ولا تزال تؤثر في توجيهنا إلى الحد الذي يجعلنا دائماً مستوحين لها وعاملين على إتمام التجارب التي خلصت إلينا منها والتي هي موضوع أملنا في البناء عليها والبدء من عندها .

فإحساسنا الخلى بإزاء الحركات الأدبية التي ظهرت في اللغة العربية منذ منتصف القرن الماضي حتى اليوم مرجعه إلى أننا نشعر في داخلية أنفسنا بأن هذا الماضي هو ماضينا وأنه قد كان تجربة للغة العربية حينما حاولت أن تنهض من جديد بعد كبوة استمرت أمداً طويلاً من السنين . فالأدب العربي حينما عاد ليظهر من جديد بعد طول انحلاله وبعد قضائه فترات متباعدة في ركود وخمود لم يجد العالم هو هو ولم يجد الحياة كما هي وإنما وجد عالماً جديداً كل الجدة وشعر بأنه هذه المرة لابد أن يعاني من هذا الطور الذي يدخل فيه بأن يستغنى عما لا حاجة به إليه ليأثني بما ليس منه بد . هو إذاً في موقف من الخطورة بمكان . . موقف الذي ينشط الحياة وفي جعبته من الموات أضعاف أضعاف ما يحمل من عنصر الحياة .

وموضع الأسف في هذا الأدب الناشئ هو التراث الذي انضاف إلى الأدب العربي منذ الانحلال الحضارى في الشرق وحتى ذلك الوقت . فلو أن الأمر لم يكن كذلك أى لو أن التراث الأدبى لم تظهر فيه حركات الضعف والعقم والجمود على نحو ما كانت عليه في مصر وفي غيرها من الاقطار العربية بعد انتهاء الفترة التي ظهر فيها لحول الشعر والنقد بالشرق والغرب ، لكانت المشكلة أيسر من هذا بكثير ولما كانت حركات التجديد والابتكار تتعثر على هذه الصورة البشعة في تاريخ أدبنا العربي الحديث ولما كنا نجد روح التعصب ضد كل محدث مبتدع بهذه الشاكلة . ذلك لأن الأذواق كانت ستبقى محتفظة بقوتها ولينها وكانت ستظل بعيدة عن النعرة الدينية . أما وقد جاءت هذه الفترة الطويلة من الركود فقد صبغت ميول الناس

وأمرتهم الفنية بصيغة معتمدة تحتاج إلى وقت طويل ومجهود شاق حتى يمكن إزالتها وحتى يتيسر إبعادها .

والأساليب التي اتبعها الأدباء والنقاد والطريقة التي سار عليها الشعراء بعد ذلك تريك بوضوح هذه الروح وهي تخطو نحو الموت بخطوات بطيئة وتكشف لك عن صراع نفسى هائل يشعرك بالاحتضار وبالسكره التي تسبق النوم العميق . وبما لا شك فيه أنه قد ظهرت في نهاية القرن الماضي بوادر تلبى بهضة واسعة النطاق في الأدب العربي وكثيراً ما يجد النقاد في هذه البوادر إرهاصات بالحركة التي ظهرت بعد ذلك بجميع ألوانها ولكننا على خلاف هذا ننظر إلى هذه الفترة على أنها فترة احتضار وعلى أنها نهاية المطاف بكل الحركات السابقة خلال عهود الضعف والركود . وهي إذا شئنا أن نجد لها مثلاً نضربه أو شبهاً نقربها إلى الذهن به لم نجد أوضح وأجلى من الشمعة المضيئة إذا ما شارفت النهاية . فإنها عندما يقرب أوان انطفائها ترسل بريفاً قد يكون أقوى في ضوئه مما كانت عليه قبل ذلك ولكن قوته مع هذا متكلفة وتدل على أن الكائن الحي قد صار في ساعاته الأخيرة . أو على حد تعبير ابن خلدون : « وربما يحدث عند آخر الدولة قوة توهم أن الهرم قد ارتفع عنها ويومض ذبالها إيماضة الخمود ، كما يقع في الذبال المشتعل ، فإنه عند مقاربة انطفائه يومض إيماضة توهم أنها اشتعال وهي انطفاء » .

وهكذا الأمر في كل شعر ظهر قبل ثورة ١٩١٩ . ليس هو بالتجديد لأن التجديد ليس كلمة تطلق لغير شيء وبدون إحداث تحويل جوهري في فنون القريض ، وليس هو بالفن الشعري الذي يقف على قدميه مستقلاً عن سواه من التيارات التي أحدثها القدامى . وإذا كنا نحدد بدء ظهور الشعر العربي الحديث بثورة ١٩١٩ وننكر ما يزعمه الكثيرون من أن



الثورة العراقية أو الحرب العظمى أو إنشاء الجامعة المصرية هو الأصل في التحول الأدبي وفي التجديد الشعري فنحن نفعل هذا مع النظر إلى هذه الفترة الطويلة التي ازدهر فيها الشعر من جديد على أنها امتداد لفن من سبقوهم في العصور السابقة عليهم مباشرة وأنها لم تمتاز عليهم إلا بالأشخاص وبالارتقاء الذي لا يحول دون وضعها مع فترات الخمود والركود والتقليد جنباً إلى جنب .

وعلى ذلك فنحن نبني حكمنا على الشعر العربي بأنه لم يعرف التجديد الحق إلا بعد الحرب العظمى أو لم تظهر تبشير التجديد ولم تبرز شمس الفن الشعري الصحيح إلا عندما جاءت صيحة البعث من جانب السياسة والسياسيين في مصر وعقب معرفة الشعوب العربية أنها في خطر . وذلك أمر طبيعي جداً ويتلاءم مع منطق الأشياء . ولا شك أن هذا التقسيم غريب بل وشاذ في عرف النقاد الذين حاولوا أن يدرسوا آداب العرب في هذه الفترة من فترات التاريخ ولكننا نصر عليه ونؤكد وسنورد في إثبات وجوب الأخذ به دلائل قاطعة بل وحاسمة إلى حد لا يسمح بعد ذلك بلصق كلمة التجديد بأي حركة من الحركات التي سبقت الحرب العالمية الأولى .

وعلى هذا الأساس فنحن ندخل كل شاعر ظهر قبل الحرب العالمية الأولى في عداد هذه المدرسة الطويلة العريضة التي كانت منتشرة بينة المعالم والسمات منذ القرن الثامن عشر . وهذا لن يجنى على المجددين الذين هم في اعتبارنا مجددون والذين ظهروا قبل سنوات الحرب بأعوام قلائل لأننا نأخذ بحكم المذهب بأكمله في هذه المسألة ولا نأخذ بمجموعة الشعر ولأننا ثانياً لا نعد بدء ثورة ١٩١٩ فاصلاً قاطعاً أو حاجزاً مانعاً بحيث يشطر تاريخ الأدب شطرين كاملين وإنما فنظر إليه بوصفه علامة مميزة نقف عندها لتأمل فيما هو وراءنا ولتأمل فيما هو آخذ في النمو بين أيدينا .

ولا شك أن هناك خطراً غير قليل يكمن وراء هذا الرأي بل هناك

صعوبات بحتة ينبغي التغلب عليها كما تتأدى إلى صحته وإلى إثباته خاصة ونحن نتحدث عن الشعر العربي بأكمله ولا نقف عند الشعر المصرى وحده . إذ أول ما يتبادر إلى الذهن بمجرد سماع هذا الرأى أن نتساءل عن أهمية ثورة ١٩١٩ بالنسبة إلى الشعر العراقى واللبنانى والسورى وشعر الحجاز وشرق أفريقية وشعر المهجر والسودان ؟ هناك مشكلة بغير شك بالنسبة لهذا الشعر الذى لا يمكن أن يتحدد فى تاريخه وتطوره بالثورة التى هبت فى مصر عقب الحرب العالمية الأولى . ولكن هذه المشكلة يمكن أن نحل على أساس آخر هو الذى ينجم من باطن السياسة فى الشرق فى تلك الآونة .

وأحب أن أنه مقدما إلى أن السياسة قد لعبت الدور الأول فى تحويل الشعر عن مجراه التقليدى إلى مجراه الحديث . وبطبيعة الحال نحن نعلم مقدار الضخامة فى الفاصل الذى يفصل بين الشعر والسياسة كصناعتين مختلفتين من حيث الجوهر والطبيعة . ولكننا هنا فى هذه الظروف لانستطيع أن نعرف سببا يعلو فى تأثيره وفى فاعليته على هذا السبب السياسى لأن الشعور السياسى والوعى الفنى فى الشعر قد اقترن كل منهما بالآخر وكانت رجعة الفرد إلى نفسه وارتداده إلى شخصيته سببا مباشرا لصرف الشاعر عن عالم الخارج إلى عالم الذات . ليس هذا فحسب وإنما كان من أثر السياسة أيضا أن ردت للشاعر كرامته وغيرت من موضعه وبدلت وظيفته بحيث صار مضطرا إلى أن يظهر فنه على نحو جديد وأن يبدى مشاعره فى أسلوب غير الأسلوب الذى اعتاد أن ينظم به فى العهود السابقة وفى الأزمئة المتقدمة عليه . ويؤيدنا فى أن التجديد الحق لم يعرف إلا بذلك الحدث ماحكاه الرافعى فى النقطة الثالثة عند حديثه عما يراه جديدا فى الشعر العربى بما أبدعته النهضة حيث

يقول : « الانصراف عن إفساد الشعر بصناعة المديح . الخ » ( ص ٣٨٤  
وحى القلم ) . . .

فتأثير السياسة في الحركة الوطنية كان ملبوسا إلى حد غير ريب في  
المجال الفني عند الشعراء بعد شوقي حتى يمكن القول بأن الفضل الأول  
يرجع إليها في التحول الذي حصل منذ ذلك الحين . وإذا عرفنا أن الشعور  
الوطني كان غير ظاهر على نحو واضح عند الشعوب العربية جميعا قبل ثورة  
١٩١٩ وأن هذا الشعور لم يبدأ في الظهور والنمو إلا بعد سقوط الخلافة  
وانقلاب السلطنة العثمانية إلى دولة تركية متوحدة بذاتها . وهذا السقوط  
نفسه كان موافقا للوقت الذي اندلع فيه لهيب ثورة ١٩١٩ بعد الحرب  
الكبرى . . . أقول إذا عرفنا هذا كله كان رأينا في تاريخ الشعر العربي  
جميعه بثورة ١٩١٩ تأريخا صحيحا حسب رأينا أولا في طبيعة الشعر وفي  
مهمته وثانيا حسب تفسيرنا الخاص لكلمة التجديد .

فتورة ١٩١٩ والانقلاب التركي حصلا عقب الحرب العالمية الأولى ؛  
والانقلاب التركي أدى إلى أن يقلع الشعراء عن طريقهم التقليدية في المديح  
والإطراء وإلى أن يستحدث هؤلاء الشعراء أنفسهم فنونا من غير الفنون  
التي كانوا يسرون عليها عند استئثار السلطنة العثمانية بالحكم في البلاد  
الشرقية . والتحول في أسلوب المدح وفي طريقة تقدير الشاعر لواحد من  
الاشخاص هو الذي يريك بوضوح مقدار التحول الذي أصاب نفسية  
الشاعر بازاء الممدوح وبالتالي يشعرك باختلاف بين الطريقة التقليدية في  
الشعر وبين الطريقة الحديثة أو بين المعنويات السابقة واللاحقة .

ونحن نريد أن نؤكد هذا المعنى فيما يختص بالمديح لأننا نريد أن  
نسجل التغير الذي أصاب الشعر بعد زوال الطريقة التقليدية في المدح

بزوال الحكم العثماني. ولا شك أن غير قليل من آثار ذلك النوع قد بقي بعد ذلك بل لا زلنا نرى من شعرائنا من يتخذ هذه الطريقة في مدحه وإطرائه ولكننا نعلن موت هذا الطراز الشعري منذ هبت ثورة ١٩١٩ لأنها أفهمت الشاعر وظيفته وبالتالي جعلته يأنف من الوقوف موقف الشحاذ الذي يرجو من وراء كلامه نفعاً أو يطلب أجراً . وهذه البقايا التي نراها حتى اليوم إنما هي من التوافه التي لا يؤخذ بها والتي لا تدل على قيمة ويستحيل أن يقرر المؤرخ أو الناقد شيئاً من أجلها تبعاً لأنها تشذ عن الوضع الطبيعي ولا تجد صدق في نفس الشاعر فضلاً عن جمهور القراء . ويؤيدنا في هذا أنه من الصعب أن تجد قصيدة لشاعر ممن نعدم مجددين في هذا الفن، ولو كان ظهوره قبل ثورة ١٩١٩ ، يتمدح فيها مناقب الخليفة ويعدله فيها أفضله وماثره .

فاليوم الذي ظهرت فيه بوادر الوطنية الحقة وجد فيه الشعر الحق أو على الأقل بدأ الشعر يتحقق لدى بعض الأفراد ممن عالجوا هذا الفن وذلك لأن أول ضرورة من ضرورات الشعر الحق هي الأصالة ثم يأتي بعد ذلك كل حكم نقدي وكل تقدير فني . ولأننا إذا نظرنا من جهة ثانية فيما يتضمنه التأثير السياسي قبل ثورة ١٩١٩ لوجدنا عنصر الدين كامناً في كل مبدأ ولعثرنا عليه في باطن كل دعوة . فالسياسة القديمة التي سبقت على ثورة ١٩١٩ جعلت مقام الدين الإسلامي فوق كل مقام وصارت مهمة السياسي أن يعمل من أجل نشر لواء الإسلام ونصرة قضيته مهما كانت الظروف ومهما كانت الملابسات . فكان من نتيجة ذلك أمران : أولهما أن الدعوة إلى من ليسوا من أبناء الوطن الأصليين وجدت ما يبررها ويظهرها بمظهر البطولة ويسبغ عليها صفات الرجولة والنخوة . فصار من حق المصري ، وهو مصري ، أن يطالب بحكم العثمانيين وأن يرفع من شأنهم وأن يعزز مكانتهم وأن ينظر إليهم بعد

ذلك كله نظرته إلى السادة الأجداد . فجعد الخليفة للأسلام مجد وبقاؤه  
للشريعة حفظ وبقاء أو كما يقول شوقي في تهنته بالنجاة من حادثة :  
هنيئاً أمير المؤمنين فانما نجاتك للدين الحنيف نجاته  
وحسبه أن يكون ذلك صحيحاً ليبرر مسلكه بازاء الخليفة في مديحه  
وليمضى فيما هو ماض فيه من دعاية له وتمجيد لشئونه .

وثاني هذين الأمرين أن الثقافة الإسلامية استعادت مكانتها في  
عقول المصريين والعرب عموماً في تلك الآونة بوصفها مظهراً لا كبر  
عبقريّة عرفها العالم وإن حركة النشر والبعث قد أخذت في النشاط على  
نحو لم يحصل من قبل مما أدى بالعرب جميعاً إلى تقليد ما ورثوه عن آبائهم  
الأولين ناسين أن هؤلاء الذين أورثوهم هذه الثقافة ليسوا آباء لهم وإنما هم  
قوم شاركوهم في نوع الاحتفاء الديني بلغة الخطابة والكتابة . فتاريخ  
بغداد أو مكة أو المدينة وغيرها من البلدان التي ظهرت فيها معالم الحضارة  
القديمة ليس هو بعينه تاريخ القاهرة أو دمشق . والخطأ كل الخطأ في  
النظر إلى التاريخ الإسلامي في بقاع العالم بأكملها بحسبانه تاريخاً  
للمصريين .

ويدلك على هذا الاتجاه في البحث والتقليد ما حكاه شكيب أرسلان  
ذ قال : فأما أسلوب الجاهلية والمخضرمين والطبقة التي جاءت بعدهم ممن  
عاشوا في أوائل الدور العباسي ولم يكن طراً الوهن على ملكاتهم فقد  
كان محفوظاً في الكتب حفظ النفائس في الخزائن وكان يرى الناس بدعاً  
أن ينسجوا على منواله ولا يزالون يرون أن البيت إذا خلا من النكتة  
فلا يعد شعراً ولا منحوتاً من أحسن مقاطع البلاغة .

« وبقي الأمر كذلك حتى نبغ البارودي بانطباعه على شعر الأولين  
وارساله تلك القصائد التي عارض فيها آياتهم الكبر فلم يقصر عنهم وصار  
الناظر في شعرهم وشعره لا يفرق بين النسيجين . وسواء عرف البارودي

شيئاً من قواعد النحو والصرف أو لم يعرف فقد كان المثل الأعلى في نقاء اللغة وبداعة الأسلوب ومتانة التركيب وكنت إذا قرأت شعره ملك عليك مشاعرك وهزك هزة لا تجد لها إلا في شعر الفحول المفلقين مثل زهير وعنترة والأعشى والنابغة الذبياني وبشار وأبي تمام ومن في ضربهم كأنما قبضه زر على واحد من هؤلاء» (ص ١٠٠ «شوقي» لشكيب أرسلان - مطبعة عيسى البابي الحلبي ١٩٣٦).

فالصورة الشعرية إذاً قد اكتسبت مشرباً عربياً تقليدياً أو كلاسيكياً تحت تأثير السياسة التي تجنح إلى تعزيز الإسلام ومحاولة العرب لاستعادة مكانته القديمة؛ إذ دفعهم هذا دفعاً إلى أن ينتقلوا من السياسة الإسلامية إلى الثقافة والأدب الإسلاميين بحيث صار لازماً بالنسبة لكل أديب يريد أن يبلغ شأواً في الأدب أن يطلع على قصائد القدماء وآثارهم الفنية. فإذا ذكر محمود سمي البارودي فإننا لا نذكر التجديد والابتكار كما يزعم البعض من الكتاب وإنما نذكر العودة إلى القديم والانسلاخ من الحاضر والتمسك بالروح التقليدية في التعبير الفني.

فنحن نود أن نثبت هنا أمراً يخالف ما تواضع عليه النقاد في العصر الحاضر وهو أننا إذا شئنا أن نصل إلى الأصل في كل تحول فني فلنحاول أن نلتزمه في السياسة فلما كانت السياسة إسلامية قبل ثورة ١٩١٩ كان الأدب (والشعر خصوصاً) إسلامياً إلى أقصى درجة أو كان على الأقل يتابع ما رصل إليه من ثقافة المسلمين القدماء فلما تم لكل قطر من أقطار الشرق شيء من اليقظة السياسية والوعي القومي أمكن الخلاص من تأثير ما هو شائع لدى المسلمين من تعصب للحضارة القديمة ومن تمسك بتلك الخصائص التي لازمت الأدب في العصور الأدبية المتلاحقة منذ الشعر الجاهلي حتى عصور الخسة والانحطاط.

فلا يمكن أن نسجل تجديداً في الشعر قبل الثورة المصرية في سنة

١٩١٩ ولا يصح أن نقول مع الرافعي إنه بشاة العصابة البارودية وفيها اسماعيل صبرى وشوقى وحافظ ومطران وغيرهم قد « بطل في مصر عصر أبي النصر والليثى والساعاني والنديم وطبقتهم وفي الشام عصر اليازجى والكسنى والأنسى والأحذب وأضرابهم، وفي العراق عهد الفاروقى والموصلى والبرز والتميمى وسواهم واستقل الشعر عربياً عصرياً خرج كما يخرج الفكر المخترع ماضياً في سبيل غير محدود (ص ٣٧٧ وحى القلم ج ٢) . لا يمكن أن يقال شيء من هذا القبيل وإنما المعقول والأكثر ملاءمة لروح التجديد الحق والوافى لميزان العدل والنقد الصحيح أن نلصق هذه الطائفة من الأدباء والشعراء بمن سبقوهم مباشرة وأن نجعل منهم جميعاً مدرسة متتابعة توسع المحدثون فيما أتى به السابقون ونحوا من خصالهم وأضافوا إلى مميزاتهم ما يجعلهم أقرب إلى طائفتهم من سواهم وكبروا في صفاتهم وخصائصهم الفنية بحيث صار الإنسان ينظر في هذا الشعر منذ البارودى حتى الجارم وكأنه يرقب شعر الساعاني والليثى وعبد المطلب من مكبرة أبصار .

فإذا ما قرأنا لليثى هذه الأبيات :

دع ذكر كسرى وقيصر إن أردت ثنا      عن قصر الروم حيث النفع مفقود  
واشرح مآثر من سارت بسيرته      ركائب الجود تحدها الصناديد  
ملك الملوك الذى من يمن دولته      ظل العدالة فى الآفاق عمود

كنا جد قريبين من شوقى حينما يردد نفس التعبيرات كما هو حاصل بالنسبة إلى « كسرى وقيصر » ، فهما العظيمان اللذان يقاس إليهما كل ارتقاء فى مضمار العظمة وكل ارتفاع فى المكانة والقدر . كذلك هناك تعبير « ملك الملوك » . . هذا التعبير المبتذل الممجوج الذى كثير ما يرد على لسان شوقى فى مناسبة وغير مناسبة . وأذكر على سبيل المثال قوله فى قصيدة يصف مشاهد الطبيعة فى طريقه من أوروبا إلى الاستانة :

الأرض حولك والسماء اهتزتا      لروائع الآيات والآثار  
من كل ناطقة الجلال كأنما      أم الكتاب على لسان القارى  
دلت على ملك الملوك فلم تدع      لأدلة الفقهاء والأخبار  
وقوله في قصيدة النيل :

وما أجمل الإيمان لولا ضلة      في كل دين بالهداية تلتصق  
زفت إلى ملك الملوك يحثها      دين ويدفعها هوى وتشوق

وانتقال مثل هذا التعبير بالذات لدى من جاء قبل البارودى ومن جاء بعده يدل على دلالة واضحة على أن الاتفاق ليس فى مجرد الألفاظ وإنما فى الروح وفى الشعور وفى التأثير المعنوى جميعاً. فهذا التعبير يكشف عن طبيعة خاصة عند التقدير ويظهر على مقدار تأصل نوع من الاحساسات بأزاء من يتعلق بهم الكلام . وهو ، علاوة على ذلك ، يدخل فى الجانب الموروث عن عهود العبودية ويوضع فى صف التركة البالية من الفن المريض حيث كان الشاعر موظفاً لدى الأمراء وتابعا للسلطين ومسجلاً لمناب الخلفاء .

فرائنا إذاً يتخلص فى أنه من المستحيل أن نتخذ ثورة عرابى فيصلا بين القديم والحديث فى الأدب العربى وفى الشعر على الخصوص وأن هؤلاء الذين يسمون البارودى مجدداً مخطئون أشد الخطأ لأنهم لم يستطيعوا أن يفهموا كلمة التجديد بمعناها الصحيح واستعملوها استعمالاً لا يدل على أنهم قد فهموها فهما واضحاً محدداً . ودليلنا على ذلك أن الخصائص المدرسية التى امتاز بها جماعة الشعراء فى البلاد العربية قبل ثورة عرابى هى نفسها التى بقيت مستمرة طوال السنين التى تلتها حتى فجر النهضة السياسية الوطنية الصادقة حتى نوع الشعر ، بقى كما هو . ولم يصبه أى اختلاف من حيث النكتة باعتبارها المثل الأعلى فى ذلك الشعر اجمالاً . وليس صحيحاً ما يقوله بعض النقاد من أن النكتة البلاغية فى الشعر قد انتهت بانتهاء هذه الفترة التى برغ فيها أمثال الليثى وأبى النصر والساعاتى



لأنها بقيت بعد ذلك على نفس النحو الذى عبر عنه الشيخ ناصيف اليازجى  
( ١٨٧١ ) فى آياته المشهورة :

مللت من القريض وقلت يكفى      لآمر شاب قوته بضعف  
أحاول نكتة فى كل بيت      وذلك قد تقصر عنه كنى  
أجل الشعر ما فى البيت منه      غرابة نكتة أو نوع لطف

ونستدل على ذلك بالرأى أولا وبالمثال ثانيا .

أما عن الرأى فقد ترك لنا الأستاذ الجارم وثيقة هامة قبل وفاته  
يتحدث فيها عن زيارته لأحمد شوقى مرة وهو مريض ويقول فيها مانصه :  
« وكنت أعرف أن شوقى كثير القراءة ، ولكننى لم أكن أظن أنه يعنى بقراءة  
الشعر فى عصور تراجعته : حتى زرتة يوما وكان مريضا ، وكانت حجرة نومه  
صغيرة قليلة الأثاث . دخلت عليه فاذا هو فى سرير صغير ، وقد بعثرت  
الكتب حوله عن يمين وشمال ، فددت يدي إلى أحدها فاذا هو خزانة  
الأدب لابن حجة الحموى ، فسألته فى استنكار : « أقرأ أمثال هذه الكتب  
إن أكثر ما فيها شعر صناعى ليس به إلا زخرف لفظى وبراعة فى التزييق ،  
فابتسم وقال : « إن الشاعر يا أخى يجب أن يقرأ كل شعر ، وإن هذا  
الكتاب كاسمه خزانة أدب ، وخير ما فيه شعر العصر المملوكى . ثم اتجه  
نحوى يقول : « أتستهين بشعر الممالك ؟ ، فقلت : « إنه لا يعدو أن يكون  
لعبا بألفاظ على حساب المعانى ، وعنايه بالنكتة والتورية . فابتسم وقال :  
« إن شيئا من ذلك لو عرض لى فى شعرى لعدته غنما فنيا ، إنما يا أخى  
فتنا بشعر بغداد فأضعنا كثيرا بن مقومات يثنتنا المضربية ، وشعر الممالك  
شعر مصرى صميم ، وإن فى ديوان ابن نباتة ، الذى نبذناه ، كبيرا وتعاضلا ،  
العجب العجيب من روائع الفن وحلاوة الروح المهرجة المرححة . ( مجلة  
الهلal سبتمبر ١٩٤٨ ج ٩ مجلد ٥٦ ) .

ونحن نضرب المثل بشوق لا عن قصد في اتهامه وحده وإنما لأنه آخر مرحلة بلغها الشعر القديم وأقصى أمد وصل إليه الفن الأسلوبى . فإذا كان الأمر كذلك دخل في هذا الاتهام كل من سبقوه ويكفى أن تقول إن شوقى يتصف، بكذا من الصفات لتلصق هذه الصفات عينا بكل من سار في الشعر على نهجه ولكل من كان من مدرسته وإن غير من الأوزان والعروض والقوافى .

وهذا النص الذى ذكرناه آنفا للجارم يريك أن مفهوم الشعر لدى شوقى لم يبلغ درجة من الارتقاء تؤهله لأن يتزعم مدرسته في التجديد ولا أن يكون صاحب لون في التعبير الفنى مغايراً لمن سبقوه وتقدموا عليه . وإذا كان مفهوم الشعر قد ظل مترابطاً على هذا النحو طيلة هذه الفترة فكيف تطالب هذه الفئة من الشعراء بطراز غير ما تقدم خلقه لدى محمد جلال وصالح حملى وعبدالله فكرى وعبدالله نديم . ويلاحظ أن مفهوم الشعر أو تعريف الشعر كما تواضع عليه الأدباء والنقاد والشعراء في هذه الفترات بأكملها له أكبر الأثر في عمليات النظم وفي قرض الشعر بحيث تجرد المدارس آتت تحاول جاهدة أن تحقق مراد الكتاب وتعمل بكل ما فى وسعها من أجل تحقيق المثل الأعلى لدى علماء العصر فى الأدب (١) .

فليس يليق بنا أن نسمى جماعة الشعراء حتى شوقى بالمجددين وإنما أوفق تسمية لهم هى المرددون ، وذلك لأن عملهم الفنى لم يكن تجديداً وإنما كان ترديداً ، هذا من ناحية الفهم والذوق الأدييين . وكذلك الأمر تماماً من ناحية النمط الشعرى والفن الصناعى . فالمثل الأعلى لدى شوقى هو أن يأتى بالألاعيب الشعرية وأن يملأ قصائده بضروب من اللغز والتورية وأن

---

(١) ليس الأمر مقصوراً فى تحقيق التوافق بين المثال أو بين الفهم وبين العمل الشعرى على هذه الفترة الأدبية وحدها وإنما الحاصل دائماً فى تاريخ الأدب هو أنه يتأثر أشد التأثير بالنظريات المختلفة فى النقد وفى تفسير طبيعة الشعر وتعرفه ويستجلى بالنسبة الى أى فن من الفنون بسبب هذه الظاهرة ألا يتأثر بالحياة الثقافية لدى شاعر بعينه أو فى ظاهرة فنية بالذات .

يقف عند الألفاظ ويقصر جهده على طرائق التعبير لاغناء فيها . فهو لا يقرض شعراً ولا يحيي فناً وإنما يتحايل بالألفاظ على آذان السامع فيوقع فيها من الألحان ما يساعده على تقوية الفرصة التي تدبه إلى مقدار ما في قصائده من لغو وعيب . وحسبك من شاعر أنه يتخذ مثلاً أعلى في نظمه شعراء لو عدت ألفاظهم كلاماً واتخذت ما ينظمونه على أنه ضرب من الهذر لكنت منصفاً إلى أبعد درجة .

ولنضرب لذلك مثلاً فقد جاء في خزانة الأدب للحموى التي ذكرناها بيت فيه تورية وتهكم بقاض يأخذ الرشوة :

في مصر من القضاة قاض وله في أكل مواريث اليتامى وله  
إن رمت عدالة فقل مجتهداً من عدّ له دهرهما عد له

ويقول الجزار الشاعر في نفس الكتاب (ص ٣٥) من أبيات قد حشيت بمصطلحات النحو والحديث وزينت باستعارات من التاريخ والعروض :

كفه زمزم تفيض على العار فين جواداً والمال فيها حطيم  
هو أولى بالرفع أن أعرب الدهر وعمر العدا به مجزوم  
عارف بالبديع لم يخف عنه النقض منا يوماً ولا التميم  
ويجيز الأبطاء في الجود لكن شابنا نحن في المديح اللزوم  
وليك مثلاً من شعر ابن نباتة الذي كان يقتبس فيه من القرآن . وقد اهتمنا به خصوصاً لما ورد عنه في تلك الوثيقة على لسان شوقي .

سألت قلبي عن ذوى النسق وعن ما أوتيته من فنون الحسن في  
فقال لي : « إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء »

وذوق الشاعر الذي يعجبه هذا اللون من الشعر ويبحث في صدره الطرب ويملاً نفسه بالرضا كفيل أن يبعثنا على الرغبة في امتحان

صناعته نفسها . ومادمنأ نرى أن الذوق الفاهم هو العباد الأول في نظم الشعر وأنه الأصل الذي يصدر عنه الشاعر والناقد والأديب جميعاً ؛ فقد ترتب على ذلك أن نحكم بفساد هذا الذوق وبأثر عقلية صاحبه فيه على نحو لا يجعلنا ننظر إليه على أنه صاحب مذهب في التجديد وإنما بوصفه ناظراً له طريقة في الترديد ، والترديد فحسب .

والشاعر على هذا النحو لم يعرف شيكاً من الضرورة الوقية التي تملى عليه فنأ يخالف الفن الذي تواضع عليه الأقدمون أو الذي تخلف له ضمن تركة السابقين عليه ، والعيب الأساسي في فنه — ذلك العيب الذي ظهر بميله إلى الطراز الشعري — يأتي من أنه لم يقم وزناً للساعة التي كان ينظم فيها والزمن الذي عاصره وأمضى حياته خلاله . ولو قد لبى نداء الظرف الزماني وحده لاستطاع على الأقل أن يستنهض مشاعر شعب توسم فيه الخير ووضع فيه ثقته الفنية وأسبغ عليه لقب الإمارة في الشعر .

ولماذا شئت أن تعرف العيب بمعناه الصحيح في شعر شوقي فعليك بقصيدته في رثاء أبيه التي تكشف عن مقدار تأصل تلك الروح في نفسيته حيث كان ينبغي أن يفرض عليه الموقف شيئاً من المعنى الإنساني ، والحق أنك لا تستطيع أن تكشف هذه الطائفة من الشعراء إلا في موقف مثل هذا الموقف حيث ينبغي للشاعر أن يكف عن الصنعة وأن يكون الشاعر بعيداً عن التكلف واللغو وأن يسعى جهده للاقتراب من النفس وللتحدث إلى القواد والانتقال من طبقة إلى طبقة من حيث المعنى . فإذا ما حاول أن يشاعلك ببريق اللفظ أو برنين القافية أو بالتلاعب في العبارات فاعلم أنه ليس مواجهاً للموقف أو أنه يواجهه ولكنه لا يملك غير هذه البضاعة التي يعرضها عليك .

وسأتي بحثنا للصلة بين التعبير والقالب الفني بعد ذلك . ولكننا نشير مؤقتاً إلى شيء بالغ الأهمية في هذا المقام وهو أن الشاعر في صورته

الشعرية التي يقدمها للقارئ أو في الجو الذي يدبره من أجل توصيل المعنى إلى ذهنه لا بد ألا تعوقه عن الوصول إلى ذلك المعنى وألا تكون حجر عثرة في سبيله وإنما عليها أن تعينه على المرور وأن تساعد على العبور بغير مشقة ولا إحساس ولا التفات . لا ينبغي أن يحجزك الشاعر عند الألفاظ وأن يستلقت نظرك بالصنعة دون سواها وإلا تعدى على حقوق الفحوى وأفسد أخطر العناصر الفنية أثراً في القصيدة وأعنى به المعنى أو الإحساس الموصوف . إن القصيدة بنية حية مكتملة الالتحام بحيث لا يطغى فيها جانب ولا يعلو فيها عنصر على غيره من العناصر ولا بد أن يوازن الشاعر في قصيدته بين كل الأدوات الداخلة في تكوين عمله الفني بحيث يتشربها القارئ تشرباً بغير ما توقف لدى اللفظ دون المعنى وبغير ما انتباه إلى المعنى وجده دون استشعار بالحياة والسبك في الألفاظ المعبأة .

إن طبيعة التويه هي التي تقبل الزيف في العمل الفني وهي التي تحاول أن تعبث بالألفاظ على الأنحاء المشروعة في البديع أو في الصناعة البيانية من أجل أن تشغل بالك وأن تلفت انتباهك وأن تصحب ناظريك عما وراءها من معنى فاشل أو إحساس بارد أو شهوة ضئيلة . وقد يكون هذا كله جائزاً إن كنت بمعرض الفكاهة والعبث أما في المواقف التي لا بد لك فيها من مهابة وجلال والتي ينبغي عليك أن تكون فيها مهيباً هادئاً ، والأوضاع التي عليك أن تستشعر بالرهبة فيها فلا أقل من أن يستفز في صدره غريزة الشفاق ولا يستهويه روح الرياء والتويه والتشيل حيث يقتضى الوضع شيئاً من التأثر والانفعال والجدل المحزون .

وشوقي في هذه القصيدة التي رثا بها والده يمثل لنا الإنسان الذي يكتم الضحك وأنت تقدم إليه العزاء والذي تجلس في السرايق مع المعزين فلا تستطيع أن تغالب رغبتك في التنفيس عما في فؤادك من ميل إلى

السخرية كلما وقعت عينك على هذا الشخص الذى أصيب فى أبيه . ألا تراه يقابل المعزين فيقول لهم هذه الآيات :

سألوني لم . لم أرث أبى	ورثاء الأب دين أى دين
أيها اللوام ما أظلمكم	أين لى العقل الذى يسعد أين
يا أبى ما أنت فى ذا أول	كل نفس للبنايا فرض عين
هلكت قبلك ناس وقرى	ونعى الناعون خير الثقلين
غاية المرء وإن طبال المدى	آخذ يأخذه بالأصغرين
وطبيب يتولى عاجزاً	نافضا من طبه خفى حنين
إن للبوت يداً إن ضربت	أوشكت تصدع شمل الفرقدين
تنفذ الجو على عقبانه	وتلاقي الليث من الجبلين
وتحط الفرخ من أيكته	وتنال البيغا فى المائتين

فالشاعر هنا أولاً يخبرك عن نفسه بأنه قد توانى عن رثاء أبيه حتى سأله الناس وعابوا عليه مثل هذا التصرف بازاء من له فضل عليه ومن يعد رثاؤه ديناً بالنسبة إليه . وكان يمكن أن يستغل الشاعر هذا التأخر عن تقديم قصيدته فى رثاء أبيه بأنه لا يجد راحة لفؤاده الجريح ولا يستطيع وقد امتلأت نفسه بالحزن وفاض قلبه بالألم أن ينظم شيئاً لهول المصاب أو لفداحة الخطب . كان فى إمكانه أن يقول شيئاً من هذا فيستثير فى نفس القارىء ما يجعله يرثى لهذا الإنسان الذى كانت الصدمة قوية على نفسه إلى حد أن أوقفته عن الإنتاج وإن صدته عن العمل وأعدمت فى عبقريته كل ميل إلى الانتشار والسلو والعزاء .

ويخيل إليك فى الشطر الأول من البيت الثانى أن الشاعر سيقول شيئاً من هذا القبيل ، وأنه سيفيض فى تفسير هذه الظاهرة ، قبل أن يبدأ

رثاءه ، وإلا فما معنى وقوفه بالقارىء وقوفا صارماً يكاد يصل إلى حد الاستدعاء الحشن الذى لا أثر للذوق فيه . ألا تراه يقول : « أيها اللوام ما أظلمكم ، كأنما يحاول التمسيد لعذره الذى يفسر به عدم رثائه لأبيه فى سرعة وبغير تأخير . ولكنه مع الأسف يبدأ تحليله لعاطفته بعذرين أقبح من كل ذنب كما يقولون : فأولهما لا معنى له ولا موجب لتقديمه من جهة إذ المقام ليس مقام رغبة فى السعادة إذ أخذنا الكلام بظاهره أو مقام ميل إلى استحواذ العقل الذى يعين<sup>(١)</sup> المرء على احتمال الآلم حسب ما يوحي شرح كلمة يسعد فى الشطر الثانى : « أين لى العقل الذى يسعد أين ؟ » وإنما المقام مقام من يحتاج إلى العقل من أجل القدرة على ضبط الانفعال وإحكام العواطف بإزاء الشخص المرثى الذى هو أبوه . وحسبه أن يفيد العقل فى تعزيتة الحكمة وفى إهباط درجة التوتّر لديه ، أما أن يكون أداة عون له على عدم التأثر إطلاقاً أو فى إشعاره بالسعادة واللذة فذلك غير مطلوب . ولو جاز أن يحصل عليه لما استطاع أن يبيده حسبما تقتضى شرائط العرف وأصول اللياقة وإذا ما خيلنا جانباً شعور الفرد أمام نفسه ومقدار إحساسه بالشر الذى نزل به .

وإذا أخذ هذا على أنه إجابة عن السؤال فى تأخره عن رثاء أبيه لما كان له موضع ولا كان له وقع فما معنى أن يسألك هذا السؤال فتجيب بأننى لا أملك العقل الذى يسعد ، إذ ليس مطلوباً هذا فى الرد بوصفك شاعراً يعبر عن شيء . وإنما يراد أن يكون لك فى هذا الموقف وجدان

(١) كلمة يسعد فى البيت الثانى مشروحة بكلمة يعين (الشوقيات ج ٣ ص ٣٦٤) وبطبيعة الحال نحن نقبل هذا على اعتبار الاستعمال القديم وأن كنا لا نقفل للشاعر تكلفه واصطلاحه أولاً ولا نقبل هذا الاستعمال حيث اتضح الفرق بعضى الزمن بين كل من الكلمتين : يسعد ويعين . وأصبح يستحيل وضع الاليتين وضع المترادفين مهما أيدته القواميس التقليدية التى تسجل تطور اللغة وفعل مفرداتها الجارى فى القرن الثالث أو الرابع .

إنساني فينفعل إلى الحد الذي يسمح به تأثرك لموت أيك ثم تأتي القصيدة فتسجل هذا الشعور وترينا مبلغ صدقك في الإحساس نحوه .

ولا يعني هنا أن تكون ذا عقل موزون هادئ فتلك أبعد ما تكون عن صفات الإنسان المصاب بحق وأغرب ما تكون عن الفؤاد المكلوم وإذا بلغ الإنسان من العقل هذا المبلغ الذي يقدمه في العذر الثاني من أن الناس جميعاً مألهم إلى الموت وأن أباه هذا ليس أول من يموت ولن يكون آخرهم فلا بد من أن يكون مخرفاً لسبيين أحدهما أنه نفي عن نفسه صفة المعقولية ثم أثبتها إثباتاً لا شك فيه بعدم حاجته إلى عزاء الناس له في موت أيه . والسبب الثاني أنه من طبيعة الإنسان الذي نزلت به مصيبة أن يفقد صوابه وأن يطير فؤاده شعاعاً بحيث لا يمكن أن يوضع في جانب هذا المخلوق الذي يقدمه شوق وراء قصيدته تلك وأن تبلغ طبيعته هذه الدرجة من البرود والصفافة ، وكأنما هو في هذا الوضع إنسان يقابلك محزوناً مكروباً فنسأله السبب فيذكر لك أنه قد أصيب بمصيبة فتعزيه في مصابه ثم تمضي عنه فيخرج لك من ورائك لسانه ساخراً منك هازئاً بك . وهذا الشعور هو الذي تحسه من هذه الآيات لأنك جئت تبذل العزاء للإنسان المصاب فإذا به هو نفسه يقدم العزاء لنفسه وإذا به لا يحتاج منك إلى قول يطفى ناراً في قلبه ويخفف من وقع الألم في صدره .

ثم إذا نظرنا إلى هذا البيت الثالث :

يا أبي ما أنت في ذا أول كل نفس للنيايا فرض عين

على أنه العذر الثاني لعدم تلييته موت أيه بقصيدة كما قدمنا لكنا أمام إنسان قد خلا من كل إحساس إنساني وانعدم فيه التمييز والذوق والإحساس جميعاً . فهم يسألونه لم لم ترث أباك فيجيبهم بأنه يعتقد في قرارة



نفسه بأن أباه ليس ممتازاً على غيره من مخلوقات الله وأن موته ليس جديداً عليه ولا يعد أمراً غريباً ما دام كل امرئ إلى زوال وكل فرد إلى هلاك ألم يميت النبي من قبله أو ليست هذه هي نهاية كل إنسان . حتى الطبيب الذى يعلق به الانسان كل أمل عندما يقبل على علاج واحد من الناس الذين يهمة أمرهم والذى يخفق قلبه مع يده وهى تجس المريض والذى تتوقف أنفاسه مع كل حركة من حركاته فى غرفة النائم الضعيف لا يستطيع هذا الشاعر إلا أن يصفه بالعجز عن مداواة أبيه وأن يتنبأ له مقدما بالكوص على عقيقه والعودة بخفى حنين على الرغم من علمه الغزير وطبه الرفيع .

ويمضى الشاعر فيقول : وكيف تريدنى يا أبى أن أرثيك وأنا أعلم أن الموت أقوى منك ومن مائة أمثالك ؟ يا عم . . أليست يده هى التى تبطش بالناس فتبدد شملهم وتسعى إلى العقبان فى الجو والليوث بين الجبال فلا تدعهم إلا وقد أنهت حياتهم وقطعت عليهم لذة عيشهم . وأنت يا أبى مهما بلغت من مكانة ومنزلة فإن تمتاز على الفرخ الصغير فوق الفصن بشئ . وهو الذى يصل إليه الموت . فكيف تطمع أنت فى الحياة مع أن هذا الطير التافه يموت . ولا تحسب العمر إذا طال ينجيك من الموت لأن البيغاء يعيش طويلاً ومع ذلك ينزل الموت بساحته وهو فى المائتين . فلا تحسب فى الأمر لعباً يا أبى إنه الموت وهو وحده كفيل بأن يريك أنك لست شيئاً وأن المصاب فىك أمر طبيعى لا يضطرك إلى رثائك ولا يلزمنى بأن أبكيك .

ثم يأتى بعد هذا كله بيت يعلم الله مقدار ما فيه من فن أما أنا فأغلب ظنى أننى لن أستطيع أن أفدرك ما دام يستغاق على فى صورة لم اعهد لها فى شعر الشعراء ولا فى نثر الكتاب . والبعث فى الشطر الأول يظهر على نحو مرئى فهو يقول :

أنا من مات ومن مات أنا .

و كنت أستطيع أن أعطي البيت شيئاً من التقدير لو اكتفى الشاعر بقوله « أنا من مات » ليرينى مبلغ تأثيره لموت أيه حتى ليحسب نفسه أنه المصاب . أو يمكن أن تؤخذ هذه الدلالة على معنى جميل وهو أن الشاعر وقد بقى حياً عرف الموت فى أيه وكانت المشكلة بالنسبة إليه مشكلة صحيحة أما أبوه وقد مات فما عاد الموت يعنى شيئاً بالنسبة إليه لأنه لا يحس به ولا يشعر بما يبعثه فى نفس الإنسان من خوف وقلق . أما « ومن مات أنا » فقد جعلتنى أضحك وأضحك إلى أن نسيت أننى فى مقام إنسان فقد أباه ونظم هذه الأبيات فى رثائه . إننى لا أكاد أستعيد هذا البيت فى خاطرى حتى أتصور مخلوقاً ثملاً لا يفقه شيئاً مما يقول ، ولا أقل من أن يقفز إلى ذهن القارىء حينما يتلو هذه الأبيات تلك المقطوعة التى نظمها شوق نفسه فى رواية مصرع كلبو بطرّة .

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا .      ماروحينا عن الحب غنى  
غننا بالشوق أو غن بنا      نحن فى الحب حديث بعدنا  
رجعت عن شجوننا الريح الحنون      وبعيلنا بكى الحزن الهتون  
وبعثنا من نفائات الشجون      فى حواشى الليل برقاً وسنا

وبطبيعة الحال كان يمكن أن نتصور الشاعر فى هذا المقام ثملاً أو كاثلاً من هول المصاب وكان يمكن أن يكون التعبير جميلاً لو قصد إلى ذلك قصداً وعناهُ بالتعبير والإبانة ولكنه لا يريد هو نفسه شيئاً من هذا . فهو فى معرض فلسفة حكيمة غاية الحكمة متزنة غاية الاتزان لا تصدر إلا عن الإنسان الواعى ، الكامل فى وعيه ، ولا تخرج من فيه الأفراد العاديين فضلاً عن السكارى المتهوسين .

ولقد سبق أن أفقدته هذه الحكمة المزعومة كل ما يلزمه من وقار فى الأبيات السابقة : وهاهى ، مرة أخرى ، تعود الآن كيما تنفس عليه فنه

وكيما تذيب كل ماتبقى له من رشد وذوق وكما تظهره في صورة الألعبان  
الذى لا يملك مهارة حتى في تمويهه وريائه . فهو حين يقول :

أنا من مات ومن مات أنا لقي الموت كلانا مرتين

لا يريد أن يكون في عينيك انسانا فقد بموت أيه كل ما له من عقل  
حتى انتهى إلى الخرف وحرم من متعة العقل ومن عونه فصار يخطئ في  
الكلام وانما ينبغي أن يظهر ك على فلسفة وعلى حكمة من طراز تلك التي  
بقيت لنا من التراث الأدبي القديم . ولا أدري حتى الآن ما هي الرابطة  
التي تصل الشطرة الأولى في هذا البيت بالشطرة الثانية ولكنني أستطيع  
أن أزعم بالتخمين أنه أراد التعبير عن مأساة الوجود في صورة المعاناة  
التي تحصل من جراء الفارقة وبسبب الانفصال . أستطيع أن أزعم أنه أراد  
أن يقول شيئا وهذا الشيء يتلخص في أنه أصيب في أيه مصيبة تعدل موته  
هو نفسه . وبما لا شك فيه أنه كان يستطيع أن يقول هذا المعنى بتعبير سليم  
مترابط وفي اتساق صحيح . ولكن شاعريته العابثة التي تأثرت بالتركة  
التقليدية في الشعر أبت عليه إلا أن يكون على هذا النحو من الاضطراب  
والخشو ومن التعبير الذي يتخيلك بلفظه حتى إذا تمعنت فيه لم تكد  
تحصل على شيء ولم تكد تقف على شيء . وارجو أي إنسان أن يرى  
الرابطة بين شطرتي البيت . فهل يفهم « أنا من مات ومن مات أنا »  
أنه مات مرتين ؟ إنما هو تكرار لميثة واحدة ولو تصور أن تكرار المعنى  
يؤدي إلى ازدواجه فهذا منتهى التفكك في التعبير . ولقي الموت كلانا مرتين  
لا تؤدي هنا شيئا بما يقصد اليه وانما هي تهويل فارغ من المضمون وليس  
لها من الشاعرية نصيب في أي درجة من الدرجات . بل إن اضطراب البيت  
على هذه الشاكلة لا يجعلني اثق بقصد واحد للشاعر .

وأغلب ظني أن الشاعر لم يخاطب أحدا حين قال هذه الأيات :

نحن كنا مهجة في بدن  
ثم صرنا مهجة في بدنين  
ثم عدنا مهجة في بدن  
ثم نلفى جثة في كفين  
ثم نحى في على بعدنا  
وبه نبعث أولى البعثين  
أنظر الكون وقل في وصمه  
كل هذا أصله من أبوين

فهذه حكمة غثة لا يقبلها عقل ولا وجدان ولا شعور وليست أكثر  
من تلاعب لفظي وذكر لكلمات ليس لها معنى ومحاولة فاشلة نحو شغل  
القارئ بشيء لا أستطيع أن أحكم على قائله بأنه مالهك لزمام نفسه أو أنه  
متحكم في كلامه وتعبيره . وإلا فامعنى « أولى البعثين » أو كنا مهجة في  
بدن ثم صرنا مهجة في بدنين ثم عدنا مهجة في بدن . . . وكيف تلقى الجثة  
الواحدة التي لا شريك لها في كفين . وسخافة البيت الأخير من الظهور  
بحيث لا تحتاج إلى بيان . ويقول بعد هذه :

نظر الدهر إلينا نظرة سوت الشر فكانت نظرتين  
يا أبى والموت كأس مرة لا تذوق النفس منها مرتين

فالبيت الاول ليس معنى اطلاقا ولا تستطيع منه ان تحدد مقصود  
الشاعر او اى شىء يرشدك إلى مراده . فالبيت لامتحنى له ويدل تركيبه على  
ان الشاعر لا يهدف من ورائه إلى شىء سوى قول الشعر بأى ثمن . والبيت  
الثاني يقول فيه الشاعر إن الانسان لا يذوق كأس الموت غير مرة واحدة  
فكيف زعم من قبل أنه هو قد مات مرتين وأن أباه ، أيضا قد مات مرتين .

ثم يعود الشاعر إلى بروده وقلة ذوقه فيخاطب أباه قائلاً :  
لا تحف بعدك حزناً أو بكاء جمدت منى ومنك اليوم عين  
انت قد علمتني ترك الآسى كل زين منتهاه الموت شين  
فهذان البيتان أو لا يؤديان المعنى الذى ذهبنا إليه فى تفسير الآيات  
التي ذكرها فى قصيدته هذه . ثم هما يثبتان ثانيا ما ذهبنا إليه بعد ذلك من  
أن الشاعر يعث أو يريد أن يداعب أباه أكثر مما يريد أن يرثيه . فهو  
يقول إنه لن يكون بعد أبيه بكاء أو يحيب أو أسف لأن أباه قد جمدت  
عيناه . كيف ذلك ؟ أكان ينتظر أن يبكى أبوه نفسه وإلا فلن يجد من  
يبكيه خاصة وأنه يصرح فى البيت التالى بأنه قد تعلم ترك الآسى مادام  
كل إنسان مآله إلى زوال ؟ أكان ينتظر شيئاً من هذا حقاً ؟

إن الشاعر يبكى وهو يعلم أن الشيء مآله إلى زوال بل أن مصدر  
شجوه دائماً ومبعث حسرتة هو شعوره بالضيعة وسط الوجود وانتباهه  
لحركة الأشياء نحو الفناء . أما أن يجعل من هذه حكمة وأن يضعها موضع  
الاعتزاز لنفسه عن التأثر والبكاء فهذا هو أبعد إحساس عن الشعر  
وأغرب وجدان عن روح الفن الصحيح .

فالمنع الذى يذكره الشاعر هنا لعدم تأثره كان ينبغى أن يكون موجهاً  
لأساه والعذر الذى يقدمه كان لا بد أن يعد أول دافع له على التأسف  
والحزن . وكونه يعلم أن الأشياء كلها فى طريقها إلى الزوال لا يعفيه من  
التأثر بهذه الظاهرة ومن تسجيلها بخواطره وأشعاره . والميدان الأساسى  
بالنسبة إلى الشاعر هو هذا : أن يتأثر بالعامل الزمنى وأن يجد منفذاً إلى  
هذه الناحية كلما عرض له فى حياته ما يعينه على الشكوى والنواح .

والسبب فى كونه كذلك هو تلك الصلة الوثيقة بين الشعر وبين الزمان  
لأن أدق الأشياء وأهون الأمور فى حياتنا تتأثر تأثراً بالغاً بمضى الوقت .

الدور الخالد الذى يلعبه الزمان فى كل ضرب من ضروب الحياة على أكبر جانب من الأهمية . ولا أعنى هنا الحديث عن دخول الأشياء فى الزمان من حيث الفكرة الفلسفية التى تقول بأن الأشياء جميعها كما توجد لا بد لها من أن تحقق كينونتها فى إطار زمنى . وإنما أعنى أن العامل الزمنى على أكبر قدر من الخطورة بالنسبة إلى ميدان الشعر لما هو معروف عنه من حساسية بالغة ومن دقة مفرطة ولما يتطلبه على الدوام من التجديد والاشتكار أو ما يقتضيه من التحرر والانطلاق .

انظر مثلاً هذه القصيدة لتوماس هاردى Thomas Hardy ( ١٨٤٠ — ١٩٢٨ ) وقد عاش فى نفس الفترة التى عاش فيها شوقي وسواه من شعراء الفترة الأخيرة فى تاريخنا الأدبى .

### حضور النهاية

كيف كيف انتهى ؟  
لقاؤنا البعيد عن الزحام  
حيث شاعت نظرات المحبة  
وانسياب الضحك من الشفاه  
فلما آن الرحيل  
كيف كيف انتهى ١٩ .

\* \* \*

لقد انتهى  
نعم ؟ ذلك التحديق فى جدول الماء  
والشمس كالحيوان الزاحف إلى المنحنى

ثم جاء أخيراً شعاع القمر الجذاب  
..... وانتهى .

\* \* \*

لقد انتهى  
بناء البيت وفرشه وزرعه  
كما لو كانت ستقضى فيه أجيال  
بين الضيافة والاحتفال والرحيل  
لقد انتهى ..... .

\* \* \*

لقد انتهت  
تلك الرحلة يوما ، في كل أسبوع  
وقال الصديق : لسوف تكون دائما أبدأ  
هذه الرحلة ، برد الجو أم لطف .  
ولكنها انتهت .

\* \* \*

كيف يمكن أن تنتهى  
دورة النجم التى بدأت فى هدوء ورفق  
بغير أن تحدث بها درجة عنيفة  
كثيرا ما قلت : ماذا سوف يقع ؟  
إذا شارفت الختام ؟

\* \* \*

.. بديع .. هاهى ذى قد انتهت ...  
لقد وقفت فى هدوء تام بغير أن يدفعها أحد

فضلت أن تكف عن إغارة النبوءات .

فضجت من هذا الرتب

وسريعاً ما انتهت . . .

وهذا الشاعر الذى ترجمنا لك قصيدته من الانجليزية يريد أن يشعرك  
بمشكلة الانسان عندما يفارق عزيزاً لديه أو حينما تتحرك أمامه مظاهر  
الحياة . وهو لم يعلق قصيدته بإنسان معين وإنما وصف فيها أشياء جامدة  
وهى على الرغم من جمودها أو على الرغم من أنها لا تستحق الرثاء  
بوصفها داخلية فى نطاق الموضوعات الثابتة التى لا تحس بالأم ولا ينزل  
بساحتها الهم فقد استطاع أن ينقل إليك إحساساً فريداً فى وصف شعور  
الفقدان وسط الوجود وشعور الوقوع بين فكي تنين الزمان الهائل .  
فهنا تكمن كل معاني الحسرة وكل مشاعر الضيعة وكل تجارب الانسان التى  
لا يستطيع الشاعر أن يمر بها وهو مكتوف الأيدي أو وهو معقود  
اللسان . فلا بد له من أن يستوحى دائماً وأن تكون موضع عنايته ومحل  
اهتمامه وشاغل باله حتى يشتق منها كل رمزية تمكنه لا ستثارة كوامن  
الشجن وأحداث الفزع والذعر اللازمين بالنسبة لهذه المأسى التى تتكرر  
أمام أعيننا فى حياة كل يوم وبإدخال عنصر القلق بتأثير الأحساس  
الغامض الذى يقع من كثرة التفكير فى المأساة الكبرى : مأساة المصير .

والفارق هائل بين رثاء الانسان وبين الحسرة على الأشياء العادية  
وكان لا بد أن يقف الشاعر بإزاء أيه الميت موقفاً يشعرك بالهم  
والحزن على نحو أكثر عمقاً وأشد حرازة بالنفس عن موقفه بإزاء  
النجم فى السماء والرحلة فى كل أسبوع والدار التى تم بناؤها والحبيب الذى  
التقى به . . . . فهذه أشياء من شأنها ألا تحدث فى نفسك تأثيراً أوقع  
من تأثير الفراق الأبدى بينك وبين أهلك الراحل . ولكن الذى شاهدها  
ها هنا هو العكس ، إذ استطاع هاردى بنظرته الهادئة الحزينة وبمزاجه



الشاحب أن يدمع عينيك وأن يذيب نفسك وأن يحزن فؤادك لهذه الأشياء التي تأتي لتروح والتي يشبه صوت البشير فيها صوت النعى كما يقول أبو العلاء . أما شوقي فوقف أمام أبيه وقفة الانسان الذى يستودع قيصاً بلى أو رداء خلق . استغفر الله بل أنه لم يستطع أن يكون حتى فى مثل هذا الموقف ولم يفلح فى تأدية أى معنى يحس منه أنه قد عانى هما أو كابد وجداً . وليته لم يرث أباه اوليته رثاه على طريقة معينة فى الأحساس؛ الواقع أنه لم يفعل هذا أو ذلك . إنما جاء رثاؤه خزواً وشيناً مشيناً .

والحق أن مقياس الشاعرية الصحيح هو هذا المضمار حيث يفترق الانسان والحيوان . فليس لغير الانسان من الحيوانات الكائنة على وجه الأرض مصير مهبا كانت على درجة من الارتقاء كبيرة ، ومهما كانت فى مرتبة من الأحساس عالية . ومصدر كل شاعرية خصبة هو ذلك التيار النفسى الأهوج الذى ينجم عن إحساس الفقدان الذاتى وسط مظاهر الوجود ، وشعور بنقص الأداة التى تعيننا على التملك والسيطرة وإملاء الرأى فى كل منحنى من مناحى الحياة .

ولا يمتاز الانسان على الحيوان بهذا الشعور وهذا القلق بإزاء الزمان وإنما يمتاز الناس بعضهم على بعض من هذه الناحية وينفرد البعض بإحساس مرهف بينما يبق البعض الآخر كأنما هو فى سبات عميق . ولا شك أنك تحس بين الشعراء بهذا الاختلاف على نحو ما ذكرناه . فترى رجلاً كشوقي لا يكاد يستشعر بمشكلة فى هذا المجال ولا يحس بأية عاطفة نحو الناس الذين يموتون فضلاً عن الأحياء الذين يتحركون أو الأشياء التى تغيب . أما الرومانتيكيون من شعراء الغرب فكانوا أقرب إلى التأثر بالعامل الزمنى وأكثر حساسية من سواهم بحكم نزعتهم فى التعبير عن الحياة الخارجية عن نطاق العيش العادى والتجارب المنتظمة وأعنى بها حياة الوجدان والشعور أو حياة الباطن الانسانى .

فالانسان يتلفت حواله من حين إلى حين فيرى الأوضاع ليست هى الأوضاع

ويرى الأحوال قد صارت إلى غير ما كانت عليه الأحوال: وإذا بهذه الأشياء التي كان يلبسها باليد أو يراها رؤية العين قد اندثرت معالمها، واختفت آثارها، فيشعر بأن ما كان يحدق فيه مواجهة قد أخذ يصغر ويصغر أو ينزوى وينزوى حتى لا تقلح نظارات الكرة الأرضية بأجمعها في الابقاء عليه لحظة واحدة بعد ذلك داخل نطاقه الشعوري وفي حدود إحساسه . فالحياة رقصة كما يقول هافلوك أليس Ellis ولا بد من أن يستشعر الإنسان الحي بذنه ومشاعره مقدار ضيعته في هذا الوجود: كل إنسان إلى زوال وكل كائن يخضع لصيرورة، وكل حياة تحمل في تضاعيفها وسائل الموت وامكانيات الفناء . ومن هنا تأتي النزعة التشاؤمية في الشعر وتولد الروح اليائسة وتهب ذات الإنسان من باطن العالم الأرضي لتستصرخ السماء لحنا يعلن عن عجزها أحياناً ، وأحياناً أخرى يفضح تمردها ويذيع عصيانها .

وبطبيعة الحال نحن لا نطالب شوقي بأن يكون متشائماً كما يعبر لنا في شعره عن الزمانية ولكننا نود منه حين يقف موقف الإنسان الذي يعاني من جراء أثر الزمن أن يأتي لنا بالقصيدة التي تليء مثلًا عن إحساس والتي تدل على اتجاه معين بإزاء الموت وإزاء الفاعلية الهدامة المستمرة في الكون . وذلك لأننا نعتقد في أن هذا المجال هو مجال الامتياز في الشعر والفن على العموم باعتبار الشاعر قيثارة الحياة التي تتغنى بآلام الناس والتي تسجل لهم الهناء والجور كلها واقفهم شئون معاشهم بتجربة من نوع جديد .

وحافظ في اعتقادنا أبرع من شوقي في هذا المضمار وأوفر في الجانب الإنساني . ولو قرأت القصيدة التالية من نظم حافظ إبراهيم تحت عنوان « وداع الشباب » لعرفت إلى أي حد يمكن أن يكون الشاعر إنساناً بإزاء الأشياء وقبالة الأحداث . والقصيدة قيلت عندما مر الشاعر ، عقب مرور وقت طويل بيت كان يسكنه أيام الشباب وسط بقاع مزروعة في ضاحية من ضواحي القاهرة .

كم مربي فيك عيش لست أذكره      ومربي فيك عيش لست أنساه  
 ودعت فيك بقايا ما علقبت به      من الشباب وما ودعت ذكراه  
 أهفو إليه على ما أقرحت كبدي      من التباريح أولاه وأخراه  
 لبسته ودموع العين طيبة      والنفس جياشة والقلب أواه  
 فكان عوني على وجد أكابده      ومربي عيش على العلات ألقاه  
 أن خان ودي صديق كنت أصحبه      أو خان عهدي حبيب كنت أهواه  
 قد أرخص الدمع ينبوع الفناء به      والهفتي ونضوب الشيب أغلاه  
 كم روح الدمع عن قلبي وكم غسلت      منه السوابق حزنا في حناياه  
 لم أدر ما يده حتى ترشفه      فم على رغمي فأفناه  
 قالوا تحررت من قيد الملاح فعش      حرا ، في الأسر ذل كنت تأباه  
 فقلت ياليت دامت صرامته      ما كان أرققه عندي وأحناه  
 بدلت منه بقيد لست أفلته      وكيف أفلت قيدا صاغه الله  
 أسرى الصباية أحياء وان جهدوا      أما المشيب في الأموات أسراه

وهذا الطراز من الشعر ينم عن إنسانية دافئة ويعطى تعبيراً لشعور الضيعة  
 للذي نلقاه في كل متجى من مناحي الحياة وفي كل زاوية من زوايا الوجود .  
 إن وجه العيش كالحزین عند الإنسان الذي يحس بالخطر يهدد كيانه .  
 من حين إلى حين ترى الإنسان يتساءل : أى جمال في هذا الوجود الذي  
 من أهم خصائصه الزوال وأى لذة في عيش لا يعرف معنى الدوام وما الحكمة  
 في ذهاب من يذهب وفي مجيء من يأتي وإلى أين تمضى الحياة بمن يروح  
 ومن يجيء ؟ .

فهنا حافظ إبراهيم يكاد يقفز بالشعر إلى درجة أرفع من درجة  
 الشعر عند شوقي من حيث الصورة أو من حيث المبنى والمعنى

على السواء فن :احية الصورة لا تكاد تجد ذلك العنت الذى هو  
أظهر ما يكون عند شوقى فى قصيدته السالفة . فالقافية هناك مضطربة  
وعليها دلائل الحشو وفيها كل ما يؤيد نظرتنا فى أن شعره من حيث الهيكل  
الشعرى لا يمكن أن يقف على قدميه . وسأسمع الآن قارئاً يقول فيما بينه وبين  
نفسه : بل قل كل شئ فى شوقى عدا هذا . فما كان للرجل براعة قدر براعته  
فى النظم بسهولة ويسر للمران الطويل . ولكن بقليل من التحليل تعلم  
أن شوقى يتعسف فى قوافيه وأوزانه إلى الحد الذى لا يسمح لنا بنسبة  
هذه الصفة إليه ، انظر مثلاً فى آخر بيتين من قصيدته تلك حين يقول :

ليت شعرى هل لنا أن نلتقى      مرة أم ذا افتراق الملوين  
وإذا مت وأودعت الثرى      ألتقى حفرة أم حضرتين

فما فعى افتراق الملوين وكيف يمكن أن يكون هذا متلاًماً مع بقية  
البيت إذا كان الملوان هما الليل والنهار . فامعنى أن افتراقنا يشبه افتراق  
الليل والنهار ؟ على أحسن فهم لليل والنهار وظاهرة التعاقب فى النور  
والظلمة على سطح الكرة الأرضية وعلى أحسن ظن بعقلية الرجل وشاعريته  
وخياله يستحيل عليك أن تجد أى تأثير فى نفسك عقب قراءة البيت  
لبرود التشبيه ولخطئه . وأية حفرتين يعنهما الشاعر فى البيت التالى  
وما قيمة أن يوضع الإنسان فى حفرة واحدة مع أبيه أو أن يوضع كل  
منهما فى حفرة على حدة فليس لذلك كله غير معنى واحد وهو الحشو  
والإطالة . لأن مشكلة الموت لا يمكن أن تكون بحيث لا تستثير  
فى نفسية الشاعر غير هم واحد هو الذى ينبجم عن التفكير فى  
وضعه فى حفرة بمفرده أو أن يوضع مع أبيه فيشاركه حفرة . أهذه هى كل  
المشكلة ؟ بالطبع لا .. ولكن شوقى يريد أن يقول شعراً ويريد أن يطيل فى  
القصيدة ويود أن يشغل قارئه بما يصرفه عن التمعن فى المعنى والوصول  
إلى المغزى عن طريق التكتة فى التعبير .

أما حافظ فعبارة من النوع الهادى الذى لا يريق فيه وقوافيه ثابتة

المعنى والتوافق والأصالة بحيث تحسبها صبت صبا مع القصيدة .  
ويستحيل في القصيدة السالفة أن ستخرج الإنسان بيتاً واحداً فيه  
اضطراب أو قلقلة أو فيه تخلخل من حيث القافية . ومن هنا جاء  
تأثيرها فلم تشغل الانسان بأية كلمة فيها ولم تفوت عليه فرصة النفاد سريعاً  
إلى المعنى والدخول إلى باطن الاحساس دون توقف ولا تراجع ولا شك .  
إننا نعطي للبنى . . للهيكل . . للصورة القيمة الكبرى ونعده الأساس  
لوضع الشعر ونشترط دائماً توافق الجو الشعري مع الغرض الذى تقال  
فيه القصيدة . ونعطي بالإضافة إلى هذا كله ، للشاعر الحق فى أن يستخدم  
الأدوات الفنية الممكنة التى تسوى من هيئة القصيدة حتى يمكن أن يكون  
الماقالب فى . ولكننا مع هذا لا نبيح للشاعر أن يصرف القارى عن  
المعنى بهذا الهيكل أو بهذا القالب ولا نعطيه الحق فى أن يستوقفه لديه . إن  
الصورة الفنية أو القالب النهائى بضعة من القصيدة . تحس بجما لها وتذكر  
مقدار الروعة فيها عقب فهمك للمعنى وإلا فلن تكون شيئاً على الإطلاق .  
وهذا هو قيصل الحكم فى مذهبنا الشعري وبفهمه على نحو ما نريد يتضح  
المذهب بأكمله .

وبعبارة أوضح نقول : إننا نضع القيمة الأولى فى القصيدة للبنى أو  
الهيكل من حيث الصنعة والفن والعمل . أما من حيث القراءة والتذوق  
والاستمتاع فيأتى دور المبنى مؤخراً بحيث تدرك روعته من جراء إدراكك  
لقوة الشاعر الذى استطاع أن يضع المعنى فى هذا القالب بالذات ولا يبلغ  
الشاعر درجة الرهافة فى البناء الشعري دون أن يبلغ نفس هذه الدرجة  
فى المعنى ذاته .

ونوضح رأينا مرة ثالثة فنقول على شكل آخر إن الصوت الرنان أو  
الطبل الأجوف ليس من الشعر فى شيء . ولكنه قد يكون محقولا غاية  
المحquولية ومن الفن فى مرتبة عليا إذا ما أدركنا المعنى أولا ثم وفقنا بينه  
وبين الجرس والنغم فكان على ما يرام وكان ثمة انسجام .

## مستقبل الشعر في مصر

هذه مشكلة ليست باليسيرة ولا بالهينة ، ولا هي بالتي يمكن أن تتركها جانبا إلى حين . فكل ما يحيط بنا من الظروف ، وكل ما يكتنفنا من الواقع والأحداث ، يدفعنا دفعا إلى التساؤل عن مستقبل الشعر في مصر ، وعن المصير الذي ينتظره بعد سنوات قليلة أو كثيرة . ولا عجب أن نرى الآن مجلات الشرق والغرب وقد امتلأت بالبحوث الطويلة والمقالات الكثيرة التي تعالج موضوع الشعر وتعمل على ترقيته وانتشاله من الهوة التي تردى فيها منذ الربع الثاني في هذا القرن . فالحق أن الشعر ، في كل مكان ، يعاني أزمة تهدد مستقبله ، ويخضع لعوامل من شأنها أن تززع مكانته وأن تضعف من مقامه بين الفنون الأدبية وغير الأدبية . وهذه الأزمة هي السبب في كل هذه المناقشات التي تدور حول فلسفة الشعر وتجعل الناس يتساءلون عن مقدار السبول الذي سيجرزه هذا الفن عند القراء في العصور القادمة فضلا عن الأوقات الحاضرة .

فليس شعرنا العربي بدعا بين الآداب في هذه الأزمة . ولكنه يمر بمرحلة متأخرة تأخر أكبرا عن المرحلة التي يقطعها شعراء الغرب الآن . وإذا كان الشعر الاوربي يقطع شوطا في الوسط بين عصرين من المدينة المتواصلة ، وإذا كان شعراء الغرب يعملون على تغذية فهم بعناصر الأزمة الروحية التي تمر بها شعوب أوروبا المثقفة منذ الحرب الاولى ، فانتا مازلنا في منطقة تعد بدائية جدا بالنسبة إليهم . أو لعلها إذا وزنت بميزان النقد الصحيح تجعلنا نقف عند المشاكل نفسها التي أثارها نقاد الرومانتيكية في أواخر القرن الثامن عشر ضد كل نزعة تحاول الابقاء على الفن البراق الزائف في الكتابات والشعارات . إذ أنه في فترة النهضة التي تلت تلك العصور الوسطى مباشرة احتل الشعر التقليدي محل الشعر الكاثوليكي ،

وأخذ الشعراء والكتاب وأصحاب المسرحيات يذهبون مذاهب من الطراز الذى نجده عند الرومان والاغريق القدماء . وكانوا فى تلك الفترة يعدون الرجوع إلى القديم أكبر منقذ للفن الذى جعل ينحط بتأثير محكم التنقيش إلى أسفل قرار .

• وكان من جراء هذه النكسة ان امتلأت آدابهم بصنوف من الفن والتعبير جعلت من المستحيل بالنسبة إليهم أن يتقدموا ويتلاءموا مع حياتهم وأساليب معيشتهم . ونسبها نكسة لأن الآداب التى نشأت فى ظل العصور الوسطى المسيحية كانت أكثر استقلالا وأدعى إلى الأمل فى المستقبل من هذه الآداب . وذلك لأنها غنيت بعناصر فنية وخصائص ذاتية من شأنها أن تشعرك بالفارق بينها وبين آداب الأمم السابقة ، واستطاعت الرومانتيكية ، عقب هذه الفترة من التقليد الطويل ، ان تقيم دعائم مذهبها فى الشعر والنثر على هذه المقومات المسيحية نفسها ، وأن تشتق أصول فنها من هناك حيث تتوفر المشاعر الروحية ، وفكرة الخلود ، والتعبير الأسطورى البرى . من كل حرفية أو نقل . وكانت عناصر الفن المسيحي . إلى جانب هذا كله — موردا لا ينفد لعشاق الأدب الرمزي حيث تشيع رائحة البخور المتصاعد فى هياكل الليل عند امتلاء الجو بالسحر والغموض والظلام المرتعش .

فالرجوع إلى القديم والاحتفاظ بالتراث والأضرار على مراعاة فنون القدامى فى التعبير والتحرير جعل النقاد فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ينعون على كتابهم وشعرائهم هذا الفناء فى شخصيات غير شخصياتهم ، وعدم الاستقلال بأراء آداب قديمة لا ترجع فى تاريخها إلى أصل واحد من حيث الموطن . واندلع لهيب الثورة على أقلام الكتاب فى ألمانيا وفرنسا وإنجلترا بحيث لم تمض بعد ذلك سنوات

قليلة حتى كان التجديد معترفا به ، وحتى استطاع الأدباء أن يلائموا بين حياتهم وألوان قراءتهم .

فنحن اليوم في مرحلة تكاد تكون من هذا النوع عند هؤلاء الأدباء ولكننا مع الأسف الشديد ما زلنا متأخرين في جانب الذوق الأدبي بحيث تستحيل كل ثورة نقدية بين أيدينا إلى رماد في زمن وجيز . ومن الصعب — بطبيعة الحال — أن نقارب تمام المقاربة بين مرحلتنا الفنية وتلك المرحلة التي أتينا على وصفها من بين مراحل الشعر الأوربي . فظروف أوربا حينئذ غير ظروفنا ، وآدابنا العربية لم تتوسع في مشاكلها النقدية والفكرية على نحو ما حدث هنالك . ولكننا نود أن نذكر أنفسنا بالتجارب التي مرت بها الأمم الأخرى في فنونها وشئونها الأدبية والثقافية من أجل أن نأخذ العبرة وأن نكون على بينة مما فعله سوانا .

وإذا ألقينا نظرة عابرة على جمهور المثقفين المهتمين بالشعر خصوصاً في هذه الأيام وجدناهم فئتين : فئة كبيرة متشائمة لا تكاد تقر شيئاً من فن المعاصرين إلا ما كان على طراز المتنبي وأضرابه من الشعراء القدماء وهؤلاء يزيدون من صعوبة الحل في البحث الذي يتصل بمستقبل الشعر لأنهم مستمسكون بفكرة معينة ويحكمون وينقدون على أساس من الفهم الأدبي التقليدي . وفئة ثانية ضئيلة استطاعت أن تؤمن بما جد من الأفكار التقليدية وأن تتلاءم مع الفهم الحديث بغير أن تملك القدرة على تحويل ذوقها الفني بحيث يكون في الدرجة نفسها — مع فهمها للشعر والأدب — من ناحية التقدم والرفعة . فهؤلاء لا يستسيغون الشعر المعاصر على أساس من الذوق الأدبي التقليدي .

ومن هنا نشعر بأنه — إلى جانب البحث عن الأصول الفنية للشعر



في مصر — يلغى أن نعالج موضوع الذوق والفهم الأدبيين ومقدار ارتقائهما من جيل إلى جيل . على أن هذا البحث يضطر الناقد إلى مواجهة هذه المسائل في غير صراحة مادامت لا تؤدي إلى نتيجة عملية . إذ الواقع أنني لا أعبا بمعرفتي لأذواق الناس بقدر ما يعينني أن أعرف الوسائل التي تعين على الانتقال بالفهم الشعري والوعي الأدبي إلى شوط آخر تتوافر لديه كل ملبسات الفن الصحيح . وبذلك تصبح ضرورة من الضرورات أن يتعدى الناقد حدود فنّه ليبحث بعض المسائل الأخرى التي هي من صميم الكيان الاجتماعي والثقافي والروحي ، والتي من شأنها أن تؤثر أكبر تأثير في أذواقنا ومداركنا الفنية .

فنحن ملزمون بمناقشة كثير من التفصيلات البعيدة عن نطاق الفن عندما نحاول أن نرقى الذوق وعندما نسعى لتهديب الاحساس الأدبي . أما إذا شئنا أن نرفع من درجة المفهوم ، أو إذا أردنا أن نربي ملكة النقد وأحبينا أن نزيد من قوة المدارك الفنية لدى أفراد الشعب ، فأمامنا مسألة لا بد من مواجهتها أولا وقبل كل شيء ، وأعني بها التساؤل عن ماهية الشعر الصحيح وغير الصحيح . ومن المعلوم أن تقسيم الشعر إلى صحيح وغير صحيح لا يؤخذ به اليوم لدى النقاد باعتبار بسيط جدا وهو أنه لا يوجد شيء في ذاته يطاق عليه اسم الصحيح بحيث تعرف سواه من أول نظرة أو لأن ما نسميه صحيحا في الشعر إنما هو شيء من خلق الأفراد ومن تقدير الناس وليس منزلا من لدن خير عليم . وإذا كان الأمر كذلك ، لم يكن في الفن مقياس ثابت إلى الأبد ، ولا يوجد هناك حكم يتمسك به الناس إلى آخر الدهر ... إنما هم يختلفون في آرائهم وأذواقهم باختلاف العصور ، فما كانوا يقبلون أيام الفراعنة ما يقبله الشاب المعاصر من وجوه المؤاخذه والوزن وأحكام النقد والتعبير . وليس الناس جميعا على نمط واحد بحيث يسرى عند هؤلاء ما يسرى لدى غيرهم . وهم إذا كانوا

(٦٢ — الأشس)

في ناحية من نواحي المعمورة يؤيدون فكرة من الفكر ويتشيعون لمذهب من المذاهب فليس معنى هذا أنهم في ناحية أخرى على هذه الشاكلة أو من هذا القبيل .

وعلى أساس من هاتين الظاهرتين : عدم التوافق في عصور مختلفة وعدم التوافق في البيئات المختلفة يترقى الشعر ، أو قل يتطور فقط ، من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر . وتوجد منه مدارس وفرق كثيرة في المراحل المتعددة بحيث لا يكون المقياس الفني من النوع نفسه ، ولا يكون المعيار واحدا لدى الجميع . ومن هنا يستحيل أن نحكم بوجود شعر صحيح وشعر غير صحيح . وهذا طبيعي جداً إذا كان الأمر على نحو ما هو حاصل في البيئات الفنية التي تتجدد حياتها من فترة إلى فترة وكان الشعر قد وصل فيها إلى الحد الذي ينقسم الناس عنده إلى طوائف متباينة . أما في مصر - إلى وقت قريب - فالشاعر لا يحذو إلا حذو القدماء ، ولا يرمى حرمة لعامل الزمن ، ولا يصغى لصرخات الحياة من حوله وهي تهتف في باطنه بأن الأذواق لم تعد تقبل شيئاً مما ينظمه ولا تعي لحنه الذي يخرج من صدره كما تخرج الألحان من سلك الربابة ولم توجد - علاوة على هذا - مدارس فنية بمعنى الكلمة تحاول أن تبدع أساليب في التعبير وفي النظم وفي الأخيلة غير ما يصطنعه سواها ، وأن تجدد الأوزان والصورة أو القالب الذي يصب فيه الكلام المقروض .

ولذلك نشعر بأنه ما زالت بيننا وبين الحالات النقدية الأصولية التي لا تقف عند التفرقة بين الصحيح وغير الصحيح من الشعر مسافات طويلة وأشواط بعيدة ، وبأنه يلزمنا أن تناقش هذه المسألة أكثر من سواها حتى نتيج للشعر أن يترك ما لم يعد يقبله الذوق بحال من الأحوال وأن يمر بالمرحل البدائية في معراج الفن إلى ذروته العليا . فهذا يقطع شوطاً لازماً

بالنسبة إليه في هذا الأوان خاصة ، ولا نسمح للشعراء - بعد ذلك - أن ينطقوا شيئاً غير مرضى عنه من أساسه ولا يجوز فيه خلاف أو تشيع . ولاضرب لهذا مثلاً توضيحياً فأقول إننى لا أستطيع إذا ما جالست إنساناً منكراً للأديان أن أحادثه في أفضلية دين من الأديان على سواه ، وإنما أحادثه أولاً في ميزة الدين على العموم حتى يدخل منطقة الإيمان فأبين له قيمة أحد الأديان وروعة أحكامه عما عداه ، وكذلك نحن في الشعر ، لانستطيع أن نبدأ في الكلام عن النقد المدرسى وأصول الفن قبل أن نبرح هذه المرحلة التى لا ذوق فيها ولا فن ، والتى يصعب علينا أن نميز فيها بين أنماط معينة أو أن نطاق على ما نقرؤه إبانها اسم الشعر .

فشكلة الصحيح وغير الصحيح من الشعر هى الأساس لكل بحث في مستقبل الشعر عندنا ، وقد لا أستطيع أن أحدد محدداً جازماً مدلول كلمة الصحيح في هذا المجال الضيق ، ولكننى أستطيع أن أمر عابراً بعيوب الشعر في مصر وأن أكشف عن جوهره الزائف بالتدرج حتى أصل إلى تعريف عكسى يظهر لنا الفاصل بين النوعين . وما أعنيه أو ما سأحاول الكشف عنه من غير الصحيح في الشعر هو الذى يشيع عندنا في مصر الآن وليس يهمنى أن أكشف عن عيوب الشعر عموماً في هذه المناسبة وغيرها من المناسبات . فبطبيعة ما يقتضيه البحث ، وما أرجوه من نفع سريع ، سألتخصر في نطاق الشعر المصرى المعاصر وحده .

وأول ما يسترعى الانتباه أن الشعر التقليدى ما زال أثيراً لدى الكثيرين من الشعراء الشباب ، ولم تزل صناعتهم الفنية من طراز ما كان يلسجه الأقدمون من حيث الأخيلة والتصوير ومن حيث الفن والأداء . وهذه أكبر مسألة تعنيننا الآن بوصفها عائقاً للشعر عن المضى في طريقه القويم . ولكى نحس بخطورة هذه المسألة ، ومقدار تغلغلها في نفوسنا نرمق

مسرحياتنا الشعرية من طرف عين ، فسنجد أكثر موضوعاتها مأخوذة من البيئة العباسية أو من البيئة الجاهلية الأولى حتى يسمح الشاعر لمقدرته بالتجلى والظهور عند تقليده للشعر القديم في المعاني المطروقة والصور المعتادة .

أغلب ظنى أننا جميعاً نعلم مقدار ما فى الأدب التقليدى من دسامة ومن امتلاء يجعلان القارئ فى حاجة دائماً إلى شىء من الرخاوة والفراغ وإلى بعض القدرة على النكوص بفكره وذوقه إلى الوراء قليلاً أو كثيراً حسب تأثير الحضارة المعاصرة فيه . ومن هنا أحس الجميع بأنهم يقرءون الشعر عن ترف ، ويقبلون على ذلك التراث بناء على عبقرية فى اللغة ونبوغ فى الأدب وثروة فى الاطلاع القديم . فمن لا يتوافر له شىء من هذا ، يشعر فى قرارة نفسه بالعجز عن متابعة الشعراء القدماء أو المواظبة على قراءة الشعراء الأحياء الذين ينظمون بطريقة تقليدية ويتبعون الأولين فى المسلك والطريقة . ومن هنا كان لابد من إعادة الثقة إلى نفس القارئ العربى حتى لا يتوقف عن استمتاعه بالفن الأدبى ، وصار من الضروري أن ينزل الشعر عن بعض الخصائص ، أر عن كل الخصائص إن استطاع ، من أجل أن يكون له رواج وأن يوجد له طبقة من القراء وأن يستمر فى اطراده وتطوره على نحو ما نريد .

ليس هذا فحسب ، وإنما تطغى بعض عناصر الصنعة الشعرية على سواها من العناصر فى القصيدة حتى يبدو التركيب فيها غير متناسق وحتى تظهر عليها أعراض التخمة الفنية . ولذلك كانت أهم مشكلة فى الشعر العربى الحديث هى عدم قدرته على الملاءمة بينه وبين الحياة خصوصاً إذا وضعنا نصب أعيننا ما يقوله « هينى » من أن الأدب فى أصله تعبير عن حياة أو هو مرآة الحياة . فإذا ظهر أننا نعيش فى هذا العصر وأن آدابنا توقفت أو بقيت هنالك فى العصور الفائتة ، على الرغم من القيام بخلفها الآن ، فقد حكمنا عليها بالعدم والتأخر والركود .

وللمدينة عيوبها من غير شك في تأثيرها الفنى ، ولكن محاسنها في تنظيم الحياة الأدبية وإعمال التكلف وإنكار الصنعة لا يمكن أن يضع من قدرها باحث . وأحسن ما في هذا كله أن يكون الإنسان ابناً للعصر الذى يعيش فيه ، وأن يكون وليد الظروف الفنية والأجواء الروحية التى تحيط به ، وسجلاً لتيارات المعيشة حوله . والحقيقة التى لا تقبل الشك أن الشعر العربى لو استطاع أن يعيش فى هذه الأيام ، وأن يرفع التفاوت القائم بينه وبين الحياة ، وأن يزيل الهوة التى تفصل بينه وبين الواقع لم يسلام فى هذه الأزمة التى يعانها .

كذلك يلاحظ أن للكثيرين من الشعراء ما زالوا ينظمون فى الأغراض التى لا تجعلنا نحس بأن الشاعر قد انفعل لها أو اهتز قبل أن ينظم فيها . فهو غائب الشخصية فى القصيدة بأكلها كأنما يخشى على عواطفه أن تتبرج وعلى أحاسيسه أن تنكشف وعلى نفسيته أن تبين . أو كأنما يخجل من أن يوقف القارىء على باطنه وأن يريه ما يدور فى داخلية شعوره . مع أن الشعر لا يمكن أن يرتقى إلا على حساب التبادل الصريح فى العواطف بين الشاعر وقارئه . وسواء كانت نواحي الضعف أم نواحي القوة هى التى تميز شخصية الأديب عندئذ فسوف يجد القارىء شاعراً عن هذا كله بالأصالة وبذور العبقرية فى العمل الفنى ذاته . والأديب — بعد هذا كله — ملزم بأن يرفع كل حجاب بينه وبين قرائه من أجل أن يكون واضع المعالم بين السمات : هذا من جانب القارىء الذى يطلع على آثاره . أما من ناحيته هو خاصة فلا يعيه — فى الميزان الأدبى — أن يكون ذا مئات من صفات الضعف الشخصى ومن دلائل الانحلال النفسى ، ما دام المعول دائماً على جمال المؤديات وليس على قوته أو مهابته .

وهؤلاء الذين يتمسكون بقوة شخصيتهم من بين الأدباء عندما واجهتهم

للعمل الفني يفسدون على الشعر معناه وعلى الفن روحه . فإن أهم ما يمين  
الأدب والفن هو أنهما مناجاة الضمير للضمير وحديث الخاطر للخاطر .  
وكل تغيير في قيمة الأدب وكل تحول في مجال الشعر إنما سيأتي غالباً من  
اتجاه الناس إلى رفع كل إشارات التكلف فيما بين الفنان والجمهور . أما  
الشاعر الذي يحاذر أن يقع فيما يكشف لك عن باطن فؤاده والذي يخشى  
أن يظهر ك على مكنون ضميره فأغلب الظن أنه — وإن كسب حسن  
السمعة أولاً ، وحاز الهيبة عند لقاء الناس ثانياً — لن يجنى خيراً كثيراً من  
الفن الذي خلق له وخص نفسه به وآثار العبقرية الصحيحة غالباً ما تكون  
مشوية بعناصر فردية بما يجعلنا لا نخشى إظهار الناس على ما في تركيب  
الشخصية الأدبية وتكوينها من علامات الضعف ودلالات السوء .

فشكلة الشعر عندنا تتلخص أولاً في أنه يريد أن يكون صحيحاً وأن  
يقبل الخضوع لأساليب الشرح والنقد الحديثة ، ويستحيل أن يدخل في  
هذا الباب الأولى قبل أن يبذل الشعراء مجهوداً كبيراً ليرفعوا من قدره  
ويخلصوه من أوهاق الفن التقليدي ويدفعوه إلى الأمام في مضمار التقدم  
والارتقاء .

ولیکن في حسابنا منذ الآن أن الأزمات لا تودع مجال الشعر  
ولا تفارقه عندما يعرف سبيله القويم وعندما يرتفع إلى مسرح النقد وإنما  
تتغير أنواعها فقط . فبدلاً من أن تدلنا الأزمات على أن الشعر قد بات  
قريباً من القبر ، تدلنا على أنه كالكائن الحي تصادفه العقبات وتتعلق به  
الشوائب وتكتنفه المحن دون أن تؤثر فيه أو أن تقضى عليه . فهناك  
أزمات هي أزمات موت ، وهناك أزمات هي من قبيل الدلالة على الحياة  
بل خالص الحياة .

وهذه في الواقع بمقام النبوءة — منذ الآن — لما ستصادفها الشعر

الجديد حسبما نفهمه من صعاب ومن أزمات . وهي إنذار في الوقت نفسه بأننا لن نبالي في سبيل توطيد هذا الشعر في اللغة العربية بما سوف نلقاه من المتاعب لأننا نعلم تمام العلم أن موقفنا الآن موزع بالضرورة بين أمرين : إما أن ندع الشعر يهوى إلى قرار سحيق حيث لا رجعة ، وإما أن نسعى لإنقاذه من براثن الموت على أيدي أصحاب التقليد الزائف أرباب الفن المتداعى . ونحن بطبيعة الحال أعقل من أن ننتظر الخير كله من هذا الطريق الثاني ، ولكن الضمير الأدبي يأبى علينا إلا أن نحاول . . . ولن نكف عن هذه المحاولة حتى نرى صرخات المجددين . . . وقد سكنت بعد الحرب الثانية — تعود من جديد وتتصل بغير انقطاع وتصادف عند الشبيبة من أصحاب المواهب والأذواق قبولاً ورضاً وموافقة .

وأهم من هذا كله ، هو أن تجد هذه التيارات الحديثة صدى في نفوس الشباب ، وأن تلقى منهم اعترافاً يزيح عن كاهلهم هذه الأثقال التي تركتها محاولاتهم المتكررة من أجل تقليد القديم بوصفه مظهرًا من مظاهر البراعة والتجويد . فذلك من شأنه أن يزيد في اطمئنان الناقد عندما يبحث مشكلة الشعر في مصر ، وعندما يعمل على تزويد الفن بعناصر من الغرب ، وعندما يجهد نفسه في النقل والتنوير والإعداد .

## أهمية الموسيقى في البناء الشعري

هناك اعتراضان نظريان وحيدان على استخدام أوزان الشعر العمودية . بعد مراجعة كل ماورد من النظريات على أقلام الشعراء والنقاد المحدثين المؤازرين للشعر الحر لم نجد سوى هذين الاعتراضين على الطريقة التقليدية في النظم . والاعتراضان وجهان ويستحقان المناقشة . كتب الاعتراض الأول الأستاذ صلاح عبد الصبور في إحدى مقالاته المنصبة على الموضوع مباشرة قال الأستاذ صلاح عبد الصبور مامعناه إن الشكل التقليدي للشعر قد أفسح المجال للنظامين كما يقدموا إلينا نماذج غير ذات أصالة شعرية . اعتمد بعض الشعراء على براعتهم في النظم وعلى براعتهم وحدها لجاء شعرهم خاليا من الاحساس الشعري الصادق .

أما الاعتراض الثاني فصاحبه الدكتور عبد القادر القط . واعتراض الدكتور القط أكثر دقة وأكثر مرونة أيضا مع رغبة في التفاهم والوصول إلى حل واضح للمشكلة . قال الدكتور القط اعتراض نظري يظل قائما حيال وضع معين في عصر معين . فكلما اقتضت مستلزمات العصر تغيير إطار في فستقوم بتغييره . وقد تقتضى ظروف أخرى تغيير الشكل الفني الذي نستحسنه اليوم . فكل الأشكال الفنية إنما تتبع من احتياجات عصرية . لذلك كان الشكل الجديد للقصيدة ملائما لطبيعة الفكر المعاصر بينما لم يعد الشكل التقليدي للقصيدة مناسبا لطريقة التفكير في العصر الحاضر . لا يعدو تخلي الشعراء في الآونة الحاضرة إذن عن العمود الشعري أن يكون مظهرا من مظاهر التجاوب مع روح الحضارة .

هذان الاعتراضان هما أصح ما قيل في تأييد اتجاهات الشعر الحر ولعلمها وحدهما الجديران بالالتفات . أما الاعتراض الأول فله وجه



آخر . أعني أنه يمكن أن يكون ثمة نظم بغير شاعرية كما يمكن أن تكون ثمة شاعرية بغير فن شعري . فالشاعرية لها مظاهر مختلفة ويشارك فيها الشعراء وغير الشعراء . قد تبدى لنا الشاعرية في لوحة تصويرية أو في مشهد طبيعي أو في لحن موسيقي أو حتى في نبضة إنسانية بين عبارات كتاب في الكيمياء أو الفلسفة . ولكن هذه النفحة الشاعرية ليست من الشعر في شيء . لأن فن الشعر صناعة يتفرد بها صاحبها لقدرته على تحويل شاعريته إلى عمل شعري . إن صناعة الشعر كفن وكقدرة على إبداع العمل الفني هي التي تجعلنا نطلق على صاحبها اسم الشاعر . والشئ الذي يتفرد به الشاعر عن سواه من مستخدمي الكلمات والألفاظ والأصوات المصبوغة في العبارات الأدبية هو صناعته الفنية . هذه الصناعة الفنية تميز إنتاجه من بين كل إنتاج أدبي بأنه عمل شعري . فالشاعر إذ ذاك هو الشخص الذي يتميز من بين كل من يستخدم الكلمات بصناعة فنية معينة . إنه يتفرد بذوق موسيقي وبخبرة موسيقية تجعله أهلا لتسميته بالشاعر . ولا تقوم الموسيقى أصلا إلا على أساس تكرار وحدات نغمية مؤلفة . قد تدخل تنوعا قويا في كل وحدة . وقد تبنى عليها اختلافات متباعدة ولكن هذا التنوع وهذا الاختلاف لن يعطل ولا ينبغي أن يعطل الوحدة النغمية البنائية .

أما اعتراض الدكتور القط وهو الاعتراض الثاني فيدل فعلا على فهم لقضية الشعر . أن المطلوب فعلا هو مواجهه الضرورات الزمنية في التفكير الشعري . وأهم وسيلة نواجه بها هذه الضرورات التي يعلينا العصر في التفكير هي موافقه الشكل الشعري لأساليبنا في النظر إلى الحياة . ولكن إذا كان العصر الحاضر يهتم بالجمال الاطاري في حد ذاته ويتعمق الجمال والحس الفني عن طريق تحويل الشكل ذاته إلى موضوع ويعمد إلى اسباغ

التجريد على الشكل من أجل استشعار المتعة به كبناء قائم بذاته فكيف وإلى أين ينبغي أن ينساق شكل القصيدة المعاصرة ؟ لاشك أن العصر الحاضر وفلسفته يقتضيان بأن نصعد بالمحسوسات الفنية إلى مستوى التجريد الموسيقى . ومن ثم يسقط هذا الاعتراض . بل ستقضي ضرورات العصر الحديث بأن نفكر في وسيلة نضيف بها قدرا جديدا من التنعيم إلى موسيقية الشعر حتى نوائم بينها وبين أسلوبنا في التفكير . أو بعبارة أخرى ما دامت كل مظاهر الفكر الحديث تدل دلالة واضحة على الحاجة إلى درجة أكبر في التجريد فإن احتياجنا إلى الموسيقى سيشتد . وكان الأولى بالدكتور القط أن يستخلص ذلك بنفسه من ملامح العصر الحاضر وأن يشعرنا في اعتراضه بالضرورة الماسة لا إلى أسقاط العمود الشعري بل إلى ادخال تعديلات مناسبة لزيادة موسيقاه . فإنا بهذا نكون أكثر استجابة لمقتضيات الاتجاه العام في الفكر الحديث .

وكما يتضح لنا هذا الكلام سنفترض مقدما هذه الحقيقة : ان مقدار الموسيقيه المنبعثة من أسلوب النظم التقليدى لم تعد تنى بالغرض المنشود لمواجهة التيارات المعاصرة في الفن والبناء وتعمير المدن والموسيقى وطرق التفكير الفلسفى . ذلك أن الفكر الحديث صار يتشبه بالتحليق التجريدى عن طريق الإطار الفنى أكثر من ذى قبل . والتحليق التجريدى تحقق في العمارة والنحت كما تحقق أيضا في صميم تفكيرنا العلمى والفلسفى . وفى أوائل سنة ١٩٥٠ كتبت مقالات فى صحيفة الأهرام عن اتجاهات العلم الحديث . قلت فى ذلك المقال أن كولرينج قسم الناس إلى أفلاطونيين أو أرسطيين وفقا لطبيعتهم . وأضفت إلى ذلك قولى بل أن العصور نفسها تتبع هذا التقسيم . فبعض العصور أرسطى وبعضها أفلاطونى . وعصرنا هذا عصر أفلاطونى لأن تفكيرنا العلمى والفلسفى

صار أميل إلى الرياضة منه إلى الطبيعة . وصارت مدارسنا الفكرية أكثر اقترابا من أفلاطون وأشد ابتعادا من أرسطو .

والفن عبارة عن تجسيد ، أعنى أنه ليس فى صميمه نوعا من التجريد .  
الفن بطبيعته أميل الى جانب التشخيص الحسى والتجسيم الشئى للمعنويات .  
ولكن احتياجه الى الارتفاع عن مستوى المشاهدات والمحسوسات هو الذى يدفعه إلى التلاعب بالشكل على الرغم من أن طبيعة الفن الأصلية هى التجسيد . وعلى الرغم من أن هذه هى مهمته الأصلية فهو ينزع دوما إلى التحليق اللانهائى ويشوقه بلوغ مرتبة التجريد . وفى هذا المستوى فقط يأخذ الانتاج الفنى طابعه الماهوى المستمد من المعنويات . أى أن العمل الفنى يبدأ فى الاحتكاك بأبعاد الفكر واللانهائية وملامسة جوهر الأشياء عندما يصعد إلى مستوى التجريد .

وكذلك الأمر فى الشعر . فان هذا الغرض الفنى لا يتحقق بالتنازل عن موسيقية الشعر بل بالاستزادة منها . ذلك لأن الموسيقى هى العنصر الذى يضفى طابع التجريد على الشعر المرتبط أساسا بالتجسيد الحسى . الشعر تجسيدا بوصفه فنا من الفنون ولا يلحق بمستوى التجريد إلا بموسيقيته وكلما وازنت قوى اطاره الشكلى أضفت إليه درجة أكبر من التجريد . فالفصائد تنصب عادة على موضوعات منتقاة من المشاهد الحسية . ولا تلتمح هذه المشاهد بعالم التجريد إلا عن طريق الموسيقى . وإذا تخلت عن التجريد تخلت بالتالى عن موحيات اللانهائية وافاق اللامحدود . ذلك أن التجريد هو سبيل ملامسة تلك الموحيات وتلك الآفاق .

ونسأل أنفسنا بعد ذلك استكمالاً للبرزوع : ماهو شرط الموسيقى ؟  
فنبول أن شرط الموسيقى الأول هو الإيقاع المتكرر مع توالى الوحدات ومع الاطراد العددي بالاختلاف أو بالاتفاق . الموسيقى لا تتحقق

إلا بالأجبال الطويلة المدى التي تسبخ التكامل أو التوافق على اللحن الجزئى البسيط . وإذا صح هذا كان توليد الموسيقى من التفعيلة صعب التحقق مالم يتوفر لهذه التفعيلة كل من الأيقاع المتكرر والاطراد العددي المناسب . أن التفعيلة في حد ذاتها لحن جزئى أو جزئى موسيقى لا يتحول إلى نغم إلا بالدخول في إطار متكامل طولا واطرادا وفقا للنسب العددية والانسجام الهيكلى للوحدات .

ولا تؤدي التفعيلة في وضعها الراهن داخل إطارها المتحلل في الشعر الحر أى تكامل بنائى . لا تؤدي هذه التفعيلة شكل التوافق الممتد الذى يستلزمه جوهر الموسيقى . إن موسيقيتها تبقى على التجزؤ وتنفي النسب وتمحو الشمول الكلى . إنها تقصر عن إيجاد النسب بين الأجزاء فيما بين بعضها وبعض من جهة وبين الأجزاء والكل من جهة أخرى . ولكي تحقق التفعيلة مهمتها كجزء موسيقى لا بد وأن تتعاون على خلق توازن متناسب بين جملة من التركيبات المؤلفة أو الوحدات المتغيرة . بهذه الوسيلة تؤدي التفعيلة دورها في كيان موسيقى متناسق مؤلف . إذا شئنا الاستجابة لدواعى العصر كان لازماً علينا أن ندخل إضافات جديدة موسيقية إلى الشكل وأن نستزيد من طبيعة التكامل في البناء النغمى . هكذا يمكن تمييز الشاعرية كمادة خام من الفن الشعرى الحقيقى . بهذا ننقذ الشعر من البقاء في مستويات التسجيل السردى من حيث المعنى والتعطل النغمى من حيث الشكل . والشعراء أنفسهم هم المسؤولون عن التعاون مع النقاد من أجل ممارسة تجارب الخالق الموسيقى المتجدد .

ويتسع المجال الآن لتناول طبيعة الشعر ذاته من ناحية فنية صناعته لقد كانت الصعوبة دائماً من جانبا كلاً هممنا بالكلام عن فن الشعر أن وضعيته الموسيقية لم تدرس حقاً كما ينبغي ولم يقبل أحد من النقاد على

دراسة علاقة القصيدة بعامل الموسيقى على نحو غير إنشائي . فالدراسة الجادة هي التي تحقق فهم المشكلة وتتيح لنا النفاذ إلى جوهر الصناعة الفنية للعمل الشعري . فقد ظن بعض الناس أن عامل الموسيقى في الشعر عرضي وظن آخرون إمكان توليد الموسيقى من الاختلاف . . أى اختلاف . وظن آخرون كذلك أن الإيقاع لا يولد سوى موسيقى الطبل . وهذه الظنون وهمية في حقيقتها ولا تحتاج إلى أى تفنيد . أما الظن القوي الجدير بالتفنيد أو على الأقل بالتوضيح فهو ذلك الذى يعد موسيقى الشعر ظاهرة باطنية في الموضوع أو في الأفكار ذاتها . أو بعبارة أخرى يقوم هذا الظن على أساس توليد الموسيقى من الثبرة الفكرية ومن الاحتدام المعنوى ذاته . فالأسى والفرح والحرب والطيور ومشاهد الطبيعة ومنظر الكئوس والخراب والنجاح والفشل ومتعة الحس قادرة على افساح المجال للترانيم . واللعب بالأجواء والأوساط والتلوين كفيل بخلق نغم مصاحب للاحساس الذى يخلفه الشاعر لدى قارئه .

وهذا الموقف قد يكون ذا حقيقة كبيرة في مجال التجسيد والتشخيص الذى يقصد إليه الشاعر بالسليقة . ولكن التجارب دلت في هذا المجال على أن كل أنواع الموسيقى الباطنية التي تنبعث من أشعاع الفكر وحدة لا تتخطى نطاق الاستاتيكية الجامدة . ولا يتأني عنصر الحياة الصحيحة في القصيدة إلا بالموسيقى الظاهرية المبينة على النسب والمسافات والإيقاعات . فهذه العناصر الأخيرة هي التي تنشئ الاحساس بالزمن . ولا تتأني الحياة في العمل الشعري إلا بالزمن . وأنا شخصياً تحمست في مطلع حياتي لهذا الظن الأخير . ولكني يامعان النظر في الأمر مرة بعد مرة تحققت من أن كل شعر يرفض الزمنية يحكم على نفسه بالجمود . . . . . والموت . ليست أهمية الموسيقى الظاهرة في العمل الشعري راجعة فقط

إلى قدرتها على رفع درجة التطبيق والتجريد وربط المراثيات بما وراء دلالاتها المحسوسة . إن أهميتها ترجع أيضاً إلى قدرتها على بعث الحياة في التكوين الشعري داخل القصيدة وإلباس عنصر الحركة للمفاهيم المؤداة . ولا تقوى على إنجاز هذه المهمة كل أنواع الجرس اللفظي كما لا تقوى على إنجازها كل أنواع الإلتماع الفكري والانتقاد الروحي

وأعود فأقول مع جاك ما ريتان في كتابه عن الحدس الخلاق في الفن والشعر إن العملية الشعرية عملية دقيقة معقدة . هذه العملية تلشأ بالتوازن بين ثلاث عناصر أدائية : أولاً الحس الشعري أو النغم الداخلي . ثانياً : حركة السياق الموضوعي للبعاني . ثالثاً : البناء الموسيقي المؤلف في انسجام نسقي . وتنصب العملية الشعرية أساساً على محاولة إيجاد نوع من التناسب أو على محاولة خلق اللبس بين الحس الشعري وبين حركة السياق المعنوي للموضوع . وتظهر في غضون هذه المحاولة كل شيات الانسجام الأسلوبى التى تغطى العمل الفنى . تظهر هذه الشيات بنفس الطريقة التى يظهر بها الانسجام فى الموسيقى نتيجة التناسب بين السياق المعنوى وبين اللحن ، أو تظهر كآى نوع من التناسب بين الأجزاء فيما بين بعضها البعض وبين الأجزاء والكل الشال

ومعنى ذلك أن الحس الشعري أو النغم الداخلي هو العتبة الأولى للشعر : ونحن نربط بين الحس الشعري وبين النغم الداخلي لأنهما لا ينفصلان ولأنهما التعبير المباشر عن البدايه الشعرية . فالحس الشعري الأولى بولد كترنيمه . ولكن هذه الشاعريه تسعى إلى التحقيق وتحتاج إلى الاكتمال عن طريق حركة السياق الموضوعي للبعاني . فالشاعريه لا تكنفى فى حد ذاتها وهى شئ محالف لفن الشعر . لا يكاد أحد يحفل شاعريه شوبان فى موسيقاه . ولكن مهما قيل عن شاعريته فان يؤرخ له

تاريخ الأدب بوصفه شاعراً . لأن الشاعر ليس من يملك الشاعرية وليس صاحب القدرة النظامية بل هو الذى يلنقى إلى الشعر كفن يجمع بين الشاعرية والنغم الموسيقى المتكامل . أى أنه الانسان القادر على الباس شاعريته أنغاماً متوافقة لا مجتزأة ولا وليدة الجرس اللفظى ، فالشاعر مطالب بأن يصب ماهية الشعر فى صورة حركة حتى تستحيل إلى عمل فى . ولا يكمل له البناء إلا بظهور النسب التى تؤدى إلى النغم الكلى المنسجم وهذا النغم الكلى المنسجم هو النسق الذى يغطى كل أنواع التعارض فى أنحاء القصيدة .

وإذا أعدنا النظر فى هذه العملية عرفنا كيف تطفر الموسيقى الشعرية فهذا من شأنه أن يفسر لنا خطورة هذا العنصر الأخير فى العملية الشعرية لا بد من الانسجام والتوافق فى موسيقى الشعر من أجل إنفراد الشاعر بصناعته . إنها هى التى تشكل الطابع الفنى الأصيل للشعر كفن لفظى . والحاجة إلى إنمائها أو فهمها ماسة فى العصر الحاضر من أجل المساواة بين دور الشعر فى الحياة ومطالب الفكر والروح خلال هذه الأيام . وهذا يقتضى منا الاقتراب الموضوعى من حقيقته الدور الذى تؤديه الموسيقى فى الشعر . ويقتضى منا ثانياً تفهم الدور الذى يلعبه الشعر فى الفكر المعاصر ولمواجهة كل هذه المظاهر الفكرية المعاصرة ينبغى أن نضيف اضافات جديدة إلى موسيقى الشعر .

هناك اعتراض ثالث استبقينه للنقاش فى الأخيرة ومؤدى هذا الاعتراض العام أن الأوزان التقليدية تتحكم فى كلمات الشعر تحكما يفسد استجاباته للبعان وقد تجعله يقصر أو يحيد عما يريد أدائه . تعرقل الأوزان التقليدية التعبير عن الأحساس هكذا يقول هذا الاعتراض . ولكننا قلنا منذ لحظة أن الحس الشعرى يولد على صورة نغم داخلى . يولد الحس الشعرى

جنباً إلى جنب مع الدندنة الأولى . ويفطن الشاعر الفنان عادة إلى ذلك ويستشعر هذه الحقيقة في تجربته ولا يجد إطلاقاً أى أنواع من المعوقات في النغم المنشود بل إن هذه الأوزان تستحث قلبه إلى ابتكار المؤديات المعنوية بما تفرضه عليه من أنغام . ولما كانت هذه العملية منسقة في جانبيها النظمي والمعنوي فهي بالتالي أدعى إلى الحث لا إلى الإعاقة وإلى إبراز محتويات المضمون لا إلى حبسه وتفتيته . واستكمال المعنى داخل الاطار المفروض هو نوع من الاستجابة الأصلية لا الرضوخ المتعمد . وهذا الجانب هو الذى يعطى الكلمات وضعاً مغايراً في نظر القارئ . فأغلب المعاني المطروقة لا تصبح ذات موضع خاص في نظر القارئ إلا إذا اقترنت بدلائل الجهد الفني المبذول . ولكنى قد استشعر مثلاً حالات الدلال الأنثوى في حالات التأكد من الحب . ولكن الشاعر الذى قال :

أعرك منى أن حبك قاتلى      وأنتك مهما تأمرى القلب يفعل

هو الذى جعل من هذا المعنى العادى شيئاً فنياً ملبوساً مجسماً طبيعياً لدى كل قلب وخاطر . فقد تكون للأوزان ضروراتها ولكن هذه الضرورات ليست وسائل ضغط على الشاعر الفنان بقدر ما هي بواعث على استجلاء حقيقة الأحساس ووسائل لصيانة المعنى من الابتذال . أنها تفرض الجلال على المسميات والمعاني وتسبغ الروعة على الكلام وتخصه بالامتياز والتفرد .



## نقد قصائد العدد (٩) من الآداب البيروتية

(سبتمبر ١٩٦٤)

لعله من حسن حظي أن يأتي العدد (٩) من آداب بيروت سنة ١٩٦٤ حافلا بقصائد جيدة فعلا وأن أقبل عليها بشغف كبير . ولكنني لا أدري لماذا يعاودني التفكير في شكل القصيدة العربية كلما اقتربت من الشعر الحر . وكلما هممت بابتداء أعجائي بقصيدة مثل قصيدة النجمي عن موت الرجل الآخر وقصيدة مقتل السلطان تاج الدين للفيثوري أو قصيدة وفاء وجدى تحت عنوان أنغام ضالة شعرت بشيء من التردد لا أعرف كنهه . إن قصيدة أحمد المجاطي طيبة وكذلك قصيدة على ناصيه الدرب الخاوي لكناظم الواثلي . كل قصائد العدد الماضي من الآداب تروقي في مبناها ومعناها وخاصة قصيدة عبد الحق فاضل تحت عنوان عام آخر .

ولكن يبدو أنني أطمع في شيء آخر . لا أعرف ماهية هذا الشيء الآخر تماما ولكنني أود أن يفكر معي شعراء العدد الماضي تفكيراً جدياً فيما سوف أعرضه من نظرات بشأن قصائدهم . إنهم بذلك سيعينونني على تفهم طبيعة الشكل في القصيدة العربية المعاصرة . وإذا كان هناك شيء محدد واضح في ذهني فهو أنني أدعو أصحاب الشعر الحر إلى أعمال فكرهم مرة أخرى في دراسة الموسيقى الشعرية ، ليتنى أستطيع أن أجذب خيال شعراء هذه الفترة مرة أخرى إلى ما اعتاد مألوفه أن يسميه تلقائية الأوركسترا . وهذه عملية تحتاج إلى جرأة من قبل الشعراء وتحتاج إلى دراسة جادة لموسيقى الشعر أيضاً . وستؤدي هذه الدراسة إلى طريقة جديدة مبتكرة لاستخدام التفعيلة استخداماً يحيل الألحان البسيطة إلى أنغام متوافقة ذات أعماق وأبعاد .

أتمنى أن أكون واضحاً فيما أقول . إن استخدام التفعيلة يؤكد النجاح

في الشكل الجديد . ولكني أشعر شعوراً لا يزال مبهماً عندى بإمكان استخدام التفعيلة استخداماً عددياً يربط النسق ويحيل اللحن إلى نغم . أعني أنه في الامكان استخدام التفعيلة استخداماً موسيقياً يجمع بين البداهة والتعقيد في آن معاً . وهذا لن يتم إلا بنوع من الاطراد العددي للتفعيلات . ويحيل إلى أن هذا السبيل كفيف برفع اللحن إلى مستوى تلقائية الأوركسترا . وبهذا يتخلص الشعر الحر من التأثير بموسيقى اللحن المنفرد أو بموسيقى الطرب التي لا تقتفى أثر نغم موضوعي .

والحقيقة التي يلبغى أن نعيها دائماً هي أن فن الشعر صناعة معقدة . وإذا كنت قد ذكرت مسألة الاطراد العددي للتفعيلة كحل لمشكلة موسيقى الشعر الحر فهذا مجرد خاطر . لأن الأمر لا يهمني شخصياً وإنما يهم الشعراء أنفسهم . وهم المطالبون بالنظر في القضية من جديد على ضوء دراسة عميقة للشكل التعبيري في القصيدة . إن العملية من اختصاص الشاعر نفسه وليست من اختصاص النقاد . لأن الشعر كصناعة يرتبط أساساً بالموسيقى الباطنة التي تهتف في قلب الشاعر نفسه من أجل الرغبة في الحياة . لهذا كان فن الشعر صناعة موسيقية أولاً وقبل كل شيء . وصناعة موسيقية آخرى وبعد كل شيء . والنغم الأصيل الدفين في قلب الشاعر هو الذي يتبعث القصيدة ابتعاناً . وهذه النبتة النخمية التي تلبعث في قلب الشاعر تجربة متعالية بالنسبة للنقاد . أي أنه لا يعرفها في ذاتها ولكنه يكتشف معالمها من الموسيقى الظاهرة الشاملة في القصيدة . فهذه الأخيرة تكون في العادة انعكاساً لتلك وإن اختلفت عنها كلية .

فمثلاً قصيدة وفاء وجدى تمتاز برغبتها في إبراز الألم الذي يعتصر النفس عندما تموت عاطفة من عواطفها الوليدة . أهم ما في القصيدة هو الرغبة في إبراز هذا المعنى . إنها تصف احساساً مشوباً بالحب قطفته يد المنون في مهده لم تستجب لهذا الحب دواعي الحياة في الموقف الذي وصفته :

ماتت أنغامى فى كفيك بلا أصداء

لم تسمعها

لم تعلق فى نفسك نغمة

لم ترعش فى قلبك خفقة

من وحى الأنغام السكرى

من بعث الأشواق الحرى

واستيقظت فى نفسها الرغبة إزاء ملامح إيجابية من الشخص موضوع  
هذه العاطفة :

قبلك لم تعرف أوتارى العزفا

والعود علاه تراب النسيان

فسعيت الى الأوتار اللهنى

تستدرج منها ألحانى .

واستيقظ حس العود قصار يجيش بأنغامى

وهنا يأتى دور الجوقة فى استكمال لعبة النغم الضال ودراميته معا :

والعالم يهذى من حولى

محموما يابى أنغامى

يمتصرخها : نامى . . نامى

فاذا بالشخص الآخر لا يبدى استجابة ما فتولول لئذا اناموت الوليد :

يا ويلي . . أنغامى ضلت

ضلت عن دربك . . عن إحساسك . عن قلبك

لم تسمعها .

والعود باصرار يعزف  
ولمن يعزف  
الصمت وحش الأنيا ب ؟  
القلب ضاق عن الأحيا ب ؟  
لا .. لن يعزف ..

ولم يستجب هو لنداء الحب . اماهى فاستجابت لنداء الجوقة وعملت  
على تشتيت خاطرها فى عنف أو لا ثم فى استغراق مع عودة الشعور التا ب  
إلى النوم الكبير :

ومضيت إلى عودى المعزاف  
أنزع الأوتار السكرى  
وأمزقها وترا وترا ..  
وأسوق الموت لأنغامى  
وأوسدها المهد الصامت  
وأردد فى يأس :  
نامى .. نامى .. نامى .. نا

وعاد اللحن إلى نصابه مع هذه السباعية الأخيرة التى طامنت من أحساسها  
المفعم وجعلتها تستعيد السكون مع هدهدة النوم . والسباعية هنا فى الفقرة  
كلها وفى السطر الأخيرة من القصيدة .

وأعتقد أن وفاء وجدى بذلت جهدا فى الأشعار بجو القصيدة حيث  
استعارت تشبيهاتها كلها من أدوات العزف وحيث أدخلت جانباً درامياً فى  
التكوين وحيث صورت أنغام الانشاد على الميت وطريقة الاذكار فى محافل  
الدين كما لم تنس دندنة السلم الموسيقى . ولا شك أن الموضوع ذاته أسبغ  
على القصيدة هذه الروح . ولكنك لو تأملت موسيقى الكلمات وموسيقى

النسق الفني لاكتشفت التجزؤ الذى يقتطع النغم المتوافق . فقد تذكرت طريقة الانشاد فى « الالهى ربى المقتدر » عندما قرأت : من وحى الأنغام السكرى . . من بعث الأشواق الحرى : . كانت دافئة خفاقة . . نبعت من نفسى مشتاقة . وهو ضرورة أملتها ظروف القصيدة . وتذكرت الصراخ والعويل أمام كلماتها : ومضيت إلى عودى المعزاف . . أنزع الأوتار السكرى . . وأمزقها وترا وترا . . وأسوق الموت لأنغامى . ثم قامت فأخمدت أنفاس حبها الوليد : نأى . . نأى . نأى . . نأى . . ولعلها توحى بذلك معنى الحلم فى التجربة أو معنى التجربة الحاملة . ولكن هذه الهدفة الموسيقية الأخيرة تظهر روح الدعابة التى توحى بموقف ماكر من جانبها . فناقضت من حيث لا تشعر طعم الإحساس المسترسل بالألم فى أرجاء القصيدة وأظهرت جانباً قوياً من عدم الاخلاص وضعف الاستعداد الفنى . وهذه من عيوب اللحن الانفرادى الذى لم تنجح القصيدة فى تخطيه على الرغم من كل الأجواء التى أضفتها عليها . وذلك طبعاً لأن تجزأ التفعيلة بغير نسق عددى يتناسب فى الاطراد والإيقاع من شأنه أن يبقى اللحن فى دائرة الألحان ولا يحيلها إلى نغم متوافق .

وأمر بقصيدة « من تأليف عبد الحق فاضل فأجد لونا قوياً متماسكاً من الانفعال الشعورى والشعرى معا . ويفظن عبد الحق فاضل إلى أن الشعر من شأنه أن يحيل التصاویر إلى تصورات . ولكن هذه الطريقة لا تتم إلا بالكثير من التصاویر التى تترجم نفسها بنفسها . ويلبغى الابتعاد فى هذه الحالة عن المشاعر النفسية وعن الحكم المعنوية . خاصة وأن القصيدة هنا لها موسيقيتها الموزونة المقفاة . وهذا النغم فى حد ذاته كفيل باضفاء التحليق على التصوير الحسى لأنه ينزع به دوماً إلى التجريد الموسيقى إذالم يشتط فى افساده بالترويق المفتعل . فالقصيدة تمضى خفيفة مترعة بالحياة

كيف حالى وهل لمثلى حال زورق سائب وشط محال  
أنفقتى من المهموم خطوط وشفانى من الخيال خيال

تلك حالى . حسبي وحسب جراحى أن طي من النبال النصال  
وترتفع نبرة آلامه النفسية حين يقول :

مجلس صاحب هنا فجلس وحرقى والمطارحات قتال  
غضب ثورة تحد عزوف ذكريات رؤى نداء سؤال  
عنتى أنتى أنا فى زمانى وبنوه هو هو أشكال  
أرقدوا النور هل بعينى عشو ياشخص الرجال أين الرجال  
رب ناس تطيخوا فإذا هم جثث فى جنوطها تختال  
طففت فى المشرقين عشرين عاما فإذا معظم الورى أبدال  
صومعات بخورهن دماء وقصور سكانها اطلال  
كم أتيق توفى الخير فيه فهو قبر مزيف .. جوال  
أيها الناس لا أبرى . نفسى رحمتى قسوة وصمتى صيال

.....

ما انتفاعى يا مستيحي فؤادى بفؤاد اليكمو مبال ؟

وهذا الوصف الأخير من أجمل ما يعبر عن تمزق النفس وحيرتها ومن  
أبرع تعبيرات الوصف النفسى ويأليه أحيط بعلامات حسية متكافئة مع  
قوته فى الأداء . المفروض فى هذه الحالة أن يكون التصوير الحسى متصلا  
بجوهر الاحساس ذاته حتى يكتمل السياق المعنوى ويتوجد .

وتكتمل طريقة السياق المعنوى فى موت الرجل الآخر عند حسن  
النجمى . فالسياق المعنوى حاد مؤثف حول طعوم مريرة . وغطت  
شاعرية حسن النجمى على الافتقار إلى النسق النغمى المتكامل . غطت  
غنائيمه على الروق الموسيقى . . مثله أضرب فى التيه . . برأسى ألف  
قصة . . وبجلقى ألف غصه . . وحكايات عن الزيتون . . والبيارة

الخضراء . . . والبيت وكوم البرتقال . . . مثله جرداء تمضى كلتى عبر  
الجبال . . . كل حب غير ذاك الحب موت . . . كل صدر غير ذاك الصدر  
غربة . . . حصاد العمر نكبه . . . إلتى الآخر يحيا .. إلتى أحمل فى صدرى  
قلبه . . .

وأقل من هذه القصيدة فى المستوى قصيدة الرمل والأقدام تأليف  
أحمد المجاطى . فقصيدة الرمل والأقدام ذات نبض عال مع تهاويل قوية فى  
التصوير . وهو أسلوب جيد فى الأداء إذا تملك زمامه الشاعر تملكا  
حازما ورفع منه الغموض والابهام . ينبغى فى مثل هذا الأسلوب أن تتضح  
الصورة الشعرية . وهذه القصيدة تجربة فى هذا الباب . وعيوبها عيوب  
التجربة ذاتها . ولكنها قد تصل إلى مستوى طيب إذا استعاد الشاعر تجربته  
فيها كثيرا حتى تسلس فى يديه وحتى يتمكن منها تمكنا عاليا . لا شك أنها  
بدأت بوصف رائع وانتهت بوقفة ممتازة ولكنها تنسكب الطريق عدة  
مرات فى الوسط . وزحمة التصاوير شتت المعالم على الرغم من دفعها  
المستمر إلى تقريب المعنى والجو الخاص بالقصيدة . فهى قد نجحت فى التهويم  
السيرى إلى داخل تجربة الحياة . وهذه الناحية هى أبرز معالم القصيدة  
وأجملها :

تمتد طريقى تحت أشعة شمس المهاجرة الصماء  
وبقلب الرمل بكى قدماى وعينى فى كبد الصحراء  
أحرقت ظلال الأمس وقلت : سيغسلها النسيان  
لن يصرخ خلف مواقع أقدامى طفل ظمآن

.....

جئت أسائل صمت الواحة عن زرياب  
عن سحبة موال تلساب

من خلف سكّون الموت وراء دياجير الأحقاب  
خبّيب؟ موال؟ ويلح دمي اظماً وسراب  
وتشنج يائسة صرخت تحت الانقاض : أريد الماء  
والليل يشد ظلال الأمس إلى عيني . . يبت عنايد الأخوان  
في صدر النسيم . . فكل ضراعات الانسان  
لن تثمر بالصلوات سوى قطرات من مطر ظمآن

لأنني أحب هذه القصيدة وإن لم أمتدحها بما فيه الكفاية . أما قصيدة  
على ناصية الدرب الخاوي من تأليف كاظم الواصل فأجدها طريفة حلوة  
على الرغم من افتقارها إلى الشاعرية وإلى الفن . وكذلك قصيدة الشاعر  
الحزين من تأليف أمين شنار . فهي على الرغم من استحضارها المعاني  
القوية وعلى الرغم من امتلائها بالآفكار يحتاج صاحبها إلى مزيد من  
الشاعرية والفن .

واختيار محمد الفيتوري لموضوع مقتل السلطان تاج الدين هو اختيار  
موفق . ومثله أيضاً اختيار المواقف واللمحات والصور الناجحة المعبرة .  
وقد أسبغت المواقف جلالاً على العبارات التي كانت تتخاطف في تصويرها  
الروائي . واستمدت الكلمات رواءها من الحركة الدائبة عند التلميح وكانت  
في تجمعها وفي تباطؤها مصورة لجو القصيدة أصدق تصوير واستطاعت  
هذه القصيدة أن تشوقنا بتصويرها للشاعر مقترنة بالمظاهر الحسية . وأضفي  
عليها الفيتوري احساسه بالمأساة دون أن تنطق جذوة الأمل في قلبه .



## الفصل الثالث

### قضايا معنوية

#### رأى فى نظم الكلم عند عبد القاهر

لم يستطع النقاد المعاصرون أن يفهموا عبد القاهر فهماً واضحاً على الرغم من التفاتهم إليه وعلى الرغم من كلفهم به . فكثيرون كتبوا عن عبد القاهر وكثيرون قرأوه ودرسوا كلامه واتجاهه فى النقد . ولكن قل أن تجد من بين جملة البحوث التى عملت عنه بحثاً واحداً جديراً بالاشارة والالتفات وأغلب ظنى أن مصدر عجزهم فى الكتابة عن الجرجاني كما يلزم إنما هو مخالفته فى نظرياته وفى فهمه وذوقه للأبناط الأدبية التى يؤمنون بها وسيره على طريقة أخرى غير الطريقة التى يمشون بها وتقوم أنظارهم عليها . فلو أن القراء فهموا نظريات الجرجاني واستساغوها وتأثروا بها لخسر هؤلاء النقاد أنفسهم بمدارسهم وأساتذتهم كل ما لهم من قيمة فى عالمنا الأدبى . فهم لذلك لم يشاءوا أن يعرف قراء العربية عبد القاهر معرفة تفصيلية كاملة ولم يحبوا أن يدللوا على أفكاره النقدية بأمثلة ونماذج من أدبنا المعاصر خشية الاقتضاح وتمرد أذواق الناس عليهم

وقد تسأل من أول الأمر عن نظم الكلم فى رأى عبد القاهر وماذا يكون ؟ والحق أن عبد القاهر كان سيفيد النقد الأدبى منذ القرن الرابع الهجرى بفائدة جلى لو أنهم انفتحوا إلى فكرة وتأثروا بمذهبه . والآن أحسبنا فى أشد الحاجة إليه بعد أن تفشت عندنا الكتابة الأسلوبية وبعد أن انتهى كتابنا إلى حالة بعيدة عن المظهر الجدى اللائق . وأسلوب عبد القاهر نفسه فى عرضه النقدى حاو لكثير جداً من النماذج التى يمكن أن

نتخذها أساساً لعمله ونمطاً لفكرته . فهو مثلاً يؤمن بأنه توجد في اللغة دقائق وأسرار طريق العلم بها الروية والفكر ، ولطائف مستقاهما العقل وخصائص معان ينفرد بها قوم قد هدوا إليها وذلوا عليها ، وكشف لهم عنها ، ورفعت الحجب بينهم وبينها ، وأنها السبب في أن عرضت المزية في الكلام ووجب أن يفضل بعضه بعضاً ( ص ٦ دلائل الإعجاز في علم المعاني نشره السيد محمد رشيد رضا ١٣٢١ هجرية ) وكذلك يعتقد بأن الألفاظ مغلفة على معانيها حتى يكون الأعراب هو الذي يفتحها . وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها . ويصير النحو بهذه الطريقة معياراً لا يتبين الناظر نقصان الكلام أو رجحانه حتى يعرض عليه ، ومقياساً لا يعرف المتأمل صحيح القول من سقيم حتى يرجع إليه . وفي اعتقاده أنه لا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه وإلا من يغالط في الحقائق نفسه . والأديب الذي يؤمن هذا الإيمان ويسير حسب هذا المنهج هو الذي ترد في كلامه هذه العبارة : « لم يدع في نفس بليغ منهم ، ولو حك يافوخه السماء موضع طمع حتى خرست الألسن عل أن تدعى وتقول . . . » فهي عبارة لو تأملتها لعرفت دقة الصنعة التي يمتاز صاحبها والمقدرة الفنية التي يمتلكها في تصريف كلامه وإبراز جملة . ولو كان أديب سواه هو الذي يريد أن يعبر عن الإعجاز القرآني وعن مدى تأثيره في نفوس الناس وعن مدى تعجزهم عن الاتيان بمثيل القرآن لظل يحكى العبارات الطوال وظل يأتي بالعبارة تلو العبارة حتى يصف شعور الناس عندما دهمهم القرآن بطريقته العجيبة في التركيب وبيانه الرفيع في الدلالة . أما الجرجاني فتصدر منه هذه العبارة حاوية صنعة وفتناً جميلاً ومعبرة في الوقت نفسه أبلغ التعبير عن حالة الناس في تصديقهم للقرآن بالتقليد والمحاكاة :

فظم الكلم الذي يظهر من تركيب هذه الجملة يريك فن عبد القاهر وإيمانه بجسمها في نموذج من صنع يده ومن إبداع قلبه .

ومهما يكن من شيء فعبد القاهر صاحب منهج أصيل في النقد الأدبي أو صاحب فكرة بالذات حاول تطبيقها على الأدب وإخالها في الشعر لأول مرة باللغة العربية . وكانت محارلته في الحق أجراً وأخطر محاولة في الأدب العربي منذ بدء تاريخه . ونحن بطبيعة الحال لا نلقى الكلام جزافاً وإنما نعتقد بأن عبد القاهر قد تأثر بنوع خاص من الثقافة أهله لأن ينفذ إلى الأدب من هذه الناحية ويدخل إلى الأعمال الفنية من هذا الباب . فقد تأثر عبد القاهر بالنحو تأثراً بالغاً وأحدث اتجاهها فنياً غريباً من جراء ذلك التأثير في الأدب العربي . وكان من نتيجة ذلك أنه أدخل تياراً صعب على الألفهام والأذواق أن تقبله في حينه ولكنها عثرت عليه بعد ذلك عندما وجدت نفسها مضطرة إليه ملزمة بالنظر فيه .

وأهم شيء هو إشارات المستمرة إلى لطافة المعنى . وكلمة ، لطافة ، من الكلمات التي تطورت تطوراً بعيداً عن معناها الأصل . وصار من الضروري بالتالي أن نعيد استخدامها بمعنى الدقة والرفافة حتى تنصلح الأذواق ويصبح التمعن في الدقائق المعنوية أو في اللطائف المعنوية خصلة شائعة بين جمهور النقاد فضلاً عن جمهور الناس .

## حول قضية الشعر والوضعية المنطقية

يسر المعلق الأدبي عادة أن ينظر حوله فيرى الجو الفكري مفعماً بأوان النشاط والحيوية . ذلك أن النشاط وحده كفيلاً باستنهاض الهمم نحو العمل الفكري وهو من ناحية أخرى دليل على أن الاتجاهات الثقافية والفنية تتضارع من أجل مساندة شتى الآراء . نعم . . . يكفي أن تلقى بنظرات خفيفة يميناً ويساراً في مجلاتنا وصحفنا حتى تتأكد من أن الأقلام تزخر بالحياة والقوة . يكفي أن تلقى نظرات عابرة على الانتاج الصحفي الأدبي حتى تكتشف ديب الحياة يسرى بين ألفاظنا وكلماتنا .

ولكن أخشى ما أخشاه أن يكون هذا النشاط أقرب إلى الفورات الانفعالية منه إلى البحث المنظم . أخشى ما أخشاه هو أن يكون تنافساً نابعاً من الرغبات والدوافع التي لا تمت إلى العلم والمعرفة بصلة وإن كان ظاهره علماً معرفياً ، ولا تزال مشكلة الشعر تحتل مركز الصدارة في كل مقالاتنا ومناقشاتنا . ولكن لا تزال مشكلة الشعر آخر ما يناقش فعلاً وعملاً وأغلب النقاد أراد أن ينصب نفسه حكيماً مطلقاً في القضية . فذهب يناقش قضايا الشعر إما استناداً إلى فكرة التراث إذا كان من أنصار الشعر العروضي وإما استناداً إلى فكرة التطور إذا كان من أنصار الشعر الحر .

وهكذا نجد أن قضية الشعر صارت تستدرج النقاد الى الكلام في موضوعات زلقة لم يعدوا أنفسهم لها الأعداد الكافي . لا أريد أن أقول لهم يعالجون موضوعات لا يستطيعون أن يحسنوا الكلام فيها . ولكنني أشعر بأنهم صاروا يتحدثون عن أشياء فرعية كثيرة لا تمت بصلة الى الشعر نفسه . قد تكون هذه المسائل هامة جداً في تدعيم وجهات النظر

الأساسية إذا كانت هناك وجهات نظر أساسية في تفسير العمل الفني في الشعر ولكن إذا انعدمت هذه التفسيرات الفنية للشعر على المستوى النقدي النظري لم يكن لكل هذه الشروح الفرعية قيمة .

والعجيب هو أن النقاد في هذه الفترة صاروا أسوأ من شعراء الأمس .  
لحينما بدأ النقاد تطوير الأعمال الشعرية أصروا على استهجان مبدأ المديح في الشعر . وكانوا يرون في المديح تصغيراً لشأن الفن والشعر ويعتبرونه لونا من التملق الذي لا يليق مع ما للاديب من كرامة أمام الحكام . فإذا انتقاد اليوم يغمزون بطرف خفي كما يقول المسئولون كلمتهم في قضايا الشعر . أن نقاد اليوم يستجدون المسئولين كي يتدخلوا في أمور هي من صميم عمل النقاد أنفسهم . وكان الأليق بالنسبة إلى النقاد أن يترفعوا عن الأسلوب الذي عابوه على مديح شعراء الأمس وإطراء الجهات الرسمية .

وهنا أود نفسي مدفوعاً إلى أن أسر إلى نقاد اليوم بكلمات قليلة . أرجو من النقاد أن يخففوا من حماسهم لنظريات في العلوم والطبيعة قد تخونهم لعدم إدراكهم لتفاصيل دقيقة متصلة بتلك النظريات . إنك لا تستطيع أن تتناول نظرية التطور بقلمك وأنت تجهل ما في طبيعة التطور نفسه من النكوص والتحفز وما يقوم عليه من ألوان التنويع . ولا ينبغي أن تقيم نظريتك في الشعر على كلام تسقط نظريتك بسقوطه ، وبرجسون صاحب نظرية التطور الخلاق أفسد كل مذهبه الفلسفي لتخليقه هذا المذهب بأكله على فزياء التطور وأصبحت فلسفة برجسون اليوم بغير قيمة كبيرة في عالم الفكر لقيامها أساساً على نظريات علمية شائعة في عصره ولكنها لم يبق منها الآن سوى ذكريات بسيطة .

وفي الصحافة الأدبية الآن نقاش حاد يلهب بعض الناس بسياطه مذهب الوضعية المنطقية وعلمها العربي الدكتور زكي نجيب محمود . ولا أدري

لماذا نارت هذه المناقشات الحادة حول الوضعية المنطقية منذ أواخر الصيف حتى اليوم . فليس في الجو الأدبي اليوم ما ينبئ عن وجود ما يستدعي الهجوم على الدكتور زكي نجيب محمود سوى أنه يزمع اخراج مجلة الفكر المعاصر والوضعية المنطقية ، مذهب فلسفي علمي نادى به الدكتور زكي نجيب محمود في منذ سنة ١٩٤٧ . والمذهب يميل إلى التفسير المنطقي والعلمي في فروع المعرفة وقال به فلاسفة انجائز وأمريكيون وألمان ونمساويون . وتشيع له الدكتور زكي نجيب محمود بجامعة القاهرة كمجرد بديل عن دراسة الفلسفة التي تثقل على قلبه وفهمه معا . وبدأ المصريون يعرفون هذا المذهب خلال الحرب العالمية الثانية في سنوات ١٩٤١ ، ١٩٤٢ ، ١٩٤٣ على يد أحد الأساتذة الانجليز الذين كانوا يبشرون بالوضعية المنطقية في جامعة اسكندرية واسمه جون أولتون ويزدم ولكن انتشار هذا المذهب لم يتحقق بالفعل إلا بعد ذلك التاريخ بسنوات على يد الدكتور زكي نجيب محمود الذي أذاعه في صورة صحافة فلسفية .

وعلى الرغم من كل الاعتراضات الفكرية التي يمكن إثارتها ضد الوضعية المنطقية فقد حقق هذا المذهب في مصر فوائد عملية كثيرة . لقد لعب هذا المذهب دوراً هاماً في الفكر الشرقي بما تحمله تعاليمه من بذور مادية حسية . لعبت الوضعية المنطقية دوراً هاماً يقاس بمقدار ما حققه الفكر الشرقي التقليدي من نتائج عملية وبمقدار ما أداه نحو تصفية المواقف العقلية المتبلدة أو بعبارة أخرى يمكن أن نقول إن الوضعية المنطقية أدت واجباً مقدساً نحو إيقاظ الوعي الاجتماعي والفلسفي المتصل بميدان الثقافة . وسواء كانت الوضعية المنطقية مذهبا جاداً أو لم يكن فهو مذهب له دعواه العلمية وله فوائده العملية النفعية بتأثيره في حياة المثقفين .

وعلى أي حال فإذا لم يكن مذهب الدكتور زكي نجيب محمود قد حقق فوائد معرفية وفلسفية حقيقية فإن شخص الدكتور زكي نجيب محمود يفرص نفسه على كل كيانا الروحي والفكري بما له من خزمة الدم وبساطة التفكير .

ثم أقولها صريحة واضحة : ألا يكون من الأجدى أن يتجه كل منا إلى الإنتاج في فرع تخصصه وفي حقل عمله الثقافي بدلا من استعراض قوى الجدل والنقاش بما لا يضمن سلامة للفكر أو يحقق نفعاً إيجابياً في ميدان البحث والدراسة؟ لا شك أننا نحتاج إلى النقد بنوعيه الغيري والذاتي من حين إلى حين من أجل التنمية والتوعية ولكن ماذا فعلنا حتى اليوم في باب الإنتاج النافع كما نقيم من أنفسنا حكماً على ملعب الفكر حيث لا يوجد لاعب واحد؟ متى تنتهي فترة التحكيم ويبدأ اللعب نفسه؟

## حلقات

١ - محمد سعيد العريان

ربما لا يشارك في الحياة الأدبية والفكرية والتعليمية بكل قواه . وبذل جهده . لا تنكر في ميادين الثقافة وأدى رسالة التوعية للكبار والصغار على السواء . ولعل أحداً من جيله لم يكن يحاول أن يغوص إلى أعماق الأدب الشعبي وأن يستخرج منه القصص والروايات في أسلوب عذب شيق كما حاول . فهو من أوائل من اتجهوا إلى أدبنا الشعبي يستوحيه ويستخلص منه الأحداث ويتعرف في الشخصيات كما ارتسمت في المأثورات الشعبية ثم يصوغها في قالب الفنى .

وقد حدثني سنة ١٩٤٤ عن نواياه في إعادة كتابة ألف ليلة وليلة كاملة بأسلوب يتلاءم مع طبيعة القصة من جهة ومع الياقات الاجتماعية الحالية من جهة أخرى . ولكن بعض الكتاب سبقوه إلى نشر مجموعات من ألف ليلة وليلة فأجل مشروعه لاختيار قصص أخرى من الأدب الشعبي .

كنت لا أزال طالباً بالمدرسة الثانوية حين صادفني الحظ بجواره في المسكن بضاحية المطرية . ولازمته ملازمة التلميذ لشيخه حيثما كان وضعه الوظيفي يقيه في البيت وفقاً لمقتضيات التغيير والتبديل في الأنظمة . وعرفت فيه رجلاً ودوداً حار المودة شديد التعلق بأسرته وبأصدقائه ومحاربه ووقعت من خلال عباراته ونظراته على أكثر ما كان يحول في أطره وما كان يخفيه بقلبه .

إلا . وقعت أيضاً على معظم التطورات السياسية والأحداث الخاصة



بالمناهج التعليمية آنذاك . فقد استطاع طه حسين أن يقر به منه قربا جعله من أوائل المهتمين بما شاع حينذاك باسم اليبدا جوجيا ، أى علم التربية . وحدد لنفسه منحنى لا يريم عنه منهما تغيرت الدواعى والأحوال . واستطاع من هذه الناحية أن يشارك مشاركة فعالة فى بناء الأسس والدعائم التربوية التى لم يكن التعليم يعرف عنها شيئا قبل ذلك .

غير أننى كنت أختلف معه منذ صباى فى الاتجاه السياسى وفى الذوق الفنى والأدبى على السواء . وكنت أدخل معه رحمه الله فى مناقشات حادة بهذا الشأن . وكان يتقبلها باسم مؤمناً بان موقفه فى خدمة قضية التعليم يازمه بالمشاركة الفعالة عن هذا الطريق . فقد كان يخفى وراء انفعالاته قلب انسان مخلص يود تحقيق ما يراه صالحاً للمجتمع والناس مهما كانت الوسائل ومهما قيل عن أصحاب الشأن فى ذلك الحين .

ومحمد سعيد العريان صاحب قلب ناهض به كثيراً من العيوب الاجتماعية فى باب كانت له طرافته وجدته معاً فى ميدان الصحافة الأدبية . فقد كان محرراً لباب الصحافة والأدب فى أسبوع بمجلة الثقافة القديمة . وخص ذلك الباب بتوقيع « قاف » . فاصاب نجاحاً كبيراً فى إثارة القضايا ومعالجة المشاكل والتنبية الى العيوب والآفات فى المجتمع والحياة من حوله . ولعله كان من أوائل من أسهموا فى تحرير مثل هذه الأبواب وتفتيح الآفاق أمام لون جديد من الأدب . هو ذلك اللون المقرر لشئون الحياة والفكر معاً . وكان للعرف أن اختياره لتوقيع « قاف » راجع الى أن عملته تقتضى مراجعة القضايا العامة وأنه يقفو الأحداث الجارية فى الأدب والمجتمع . وأشار الى هذا التفسير عباس خضر فى كتابه عن غرام الأدباء .

ولا شك أن هذا صحيح وأنه رغب فعلا فى متابعة الأحداث

الاجتماعية والسياسية والأدبية . ولكن الذين يعرفون سعيد العريان معرفة قريبة كانوا يلاحظون طبيعته في نطق القاف مخففة حتى تصير شيئاً بين القاف والكاف أو لعلها كانت تشبه الكاف المفخمة . وقال لي يوماً أن النبي نفسه كان ينطق هذا الحرف على نحو ما ينطقه هو . ولذلك يعد اختياره للقاف كتوقيع في بابہ المخصص لانتقاداته بالثقافة نوعاً من التعريف بشخصه لدى عارفيه في طبيعة النطق التي كان يتميز بها .

كان سعيد العريان من مدرسة الأسلوبيين ولكنه امتاز عليهم بانه اختار لكتاباتہ موضوعات حيوية متصلة بالناشئة وبالآدب الشعبي وبمشاكل اللغة والآدب والصحافة فنجح حيث فشلوا وبرؤ من عيب التزديد والإطالة في غير طائل . وسجل لنفسه مدخلا الى حياة الآدب والفكر عن طريق الارتباط بالواقع وبالناس وتميز بعاطفية رقيقة مستحبة في تصوير آلام الأسرة ومشاعر البشر . وليس تسجيلنا هذا بمثابة أداء لدين الصداقة الطويلة التي دامت حتى أخريات أيامه مهما باعدت بيننا المسافة والأسفار . ولكنه بمثابة التذكير بصاحب الفكرة الأولى في انشاء مثل هذا الباب في الصحافة الأدبية وبصاحب قلب كبير نابض بحرارة الإيمان والانسانية في ووح كريمة صادقة ومشاركات لا حصر لها في مجالات الفن والآدب والصحافة والأعمال الحكومية والتنظيم التربوي .

جزاك الله خيراً عما فعلت يا رجل .

## ٢- فكرة المسرح

جاء نشر كتاب فكرة المسرح لفرجيسون نافعاً ومجدياً في هذه الآونة كما يعلم السادة المخرجون وبعض الأدباء النقاد أن المسرحية لا تنفصل عن أدائها المسرحي . ففكرة المسرح تقوم عند فرجيسون على أساس ارتباطها

ارتباطاً وثيقاً بخشبة المسرح . وعمل الناقد المسرحي أيضاً مرتبطاً بالعينات المسرحية ذاتها . فلا يمكن أن نشرع في أى دراسة للمسرح بغير ارتباط بالمسرحيات .

ويقول فرجيسون « كانت المسارح الأوربية الكبرى في الجيل الماضي تقتضى من ممثليها ترويضاً للشاعر والخيال . . ترويضاً واعياً كترويض الأجسام في رقص الباليه . وكان الغرض من هذا الترويض هو تحرير انفعالات الممثل وتنمية وعيه الإدراكي حتى يستطيع أن يتصنع المواقف التي ابتدعها كتاب المسرحية وأن يستجيب لها بعد ذلك بالتلبس بها بكل كيانه . فإذا بالممثل أو المخرج الذي درب هذا النوع من التدريب يقرأ مسرحيته كأنها قطعة موسيقية قابلة لأن تعزف . تماماً كما يقرأ الموسيقي المدرب سطورره وكأنها لحن من الأصدا والإيقاعات ،

ولا يقدم فرجيسون دراسته إلا مشبوبة بالأعمال المسرحية . فهو لا يعرض الأصول النظرية مستقلة عن الأعمال المسرحية وإنما يقوم بعرضها خلال التماذج وفي سياق تحليله للشاهد . ولا شك أن جلال العشري قد أدى خدمة جليلة للشغفلين بالمسرح ولدارسيه عندما اختار هذا الكتاب وعندما قام بترجمته ترجمة طيبة صالحة سلسلة

ولكنني توقفت عدة مرات خلال قراءتي للكتاب وأحسست بأن المترجم قد خضع لعاملين كان لهما تأثيرهما الشديد عليه . أولاً أراد أن يكون مترجماً حرفياً . وثانياً أراد أن يفهمنا بمعلوماته الشخصية . وكانت الترجمة تسير دائماً سيراً جميلاً صحيحاً حتى يقع فيما توقعه فيه الحرفة الشديدة والرغبة في إظهار المعلومات .

فقد جاء مثلاً في ص ٦١ وأن خطوات معرفة مسرحية تشبه خطوات معرفة شخص . فهي خطوات تجريبية استقرائية تبدأ بالواقع وتنتهي إلى الملاحظة

ولكنها تهدف بالغريزة إلى تفقه أصل حياة الآله . ذلك الأصل الذى يتصف بأنه أعمق وبأنه أقرب ولا غرو بما توحى به الظواهر السطحية . وكل من يقرأ هذه الكلمات سيتوقف لا شك عند كلمة الآله وسيفطن أن شيئاً ما هنا ليس على ما يرام . ولو حاول جلال العشرى أن يقف من هذه الكلمة موقف الفاهم المقدر لأستطاع أن يفطن إلى معنى هذه الكلمة فى سياقها العام . وكلمة ماشين الانجليزية لها معنى ثان يودى معنى العملية المرتبطة بالنسيج أو بالطباعة . ومؤداها هنا فى هذا النص يشير إلى أن المؤلف يستخدمها للتعبير عن النسق العام للمسرحية أو عن تشابكها المدسوج أو عن حبكتها كما جاء فى سياق كلام المؤلف بعد ذلك . ولهذا نتمنى لو استعمل كلمتى العملية النسجية بدلا من الآله . أو استخدم لفظه جهاز التى تودى المعنى تماما .

كذلك يرد كلام المؤلف فى ص ١٠٠ عن ما يسمى بالفورمال كوز فيندفع المؤلف إلى شروح فلسفية كبيرة لا حاجة بالقارىء اليها . والكتابة فى شئون المسرح تقتضى التخفيف لا الأثقال . فالمؤلف يقول « لأن العقدة هى روح المأساة وهى عاتها الصورية ، ولا أشك فى أن جلال العشرى كان يستطيع أن يعضى فى ترجمته قائلا « لأن العقدة هى روح المأساة وهى علة تكوين قالبها الشكلى » . وحينئذ لم يكن فى أدنى حاجة إلى شروحه عن العلة - الأرسطية وتفسير معنى العلة الصورية التى يفهمها طلبة الفلسفة بعد قضاء سنة على الأقل فى دراسه أرسطو . وهذه اللفظة تحتاج إلى تداول طويل إذا شئنا أن نجريها فى الاستعمال العام . ولا حاجة إليها إذا كان المؤلف يمر بها عابراً فى مجال استخدامه النقدى للعبارة دون أن يتذكر مبادئ الفلسفة الأرسطية خاصة وأن اللغة الانجليزية العادية تحتمل مثل هذه الألفاظ .

هذا الكتاب القيم فى شكله وموضوعه وخطته قد لاقى حقاً مترجماً

نابها جديراً به في شخص جلال العشرى .

### ٣ - هذا هو الشعر

نشرت الثقافة في عددها الماضي قصيدة لاسماعيل الصيقي تحت عنوان أول الربيع . ولا أدري كيف استقبل القراء هذه القصيدة . أما بالنسبة إلى فقد كانت نبوءة بشاعر كبير .

ليس من السهل أن يحكم الإنسان على المستقبل . ولكن هذا العمل الشعري وحده كفيل بالدلالة على مدى ما يمكن أن يبلغه صاحبه إذ تفهم قدرته وقواه ومواهبه .

فاسماعيل الصيقي يعبر في هذه القصيدة عن احساسه بأول نفحات الربيع . وهو يسجل بمعنى آخر التفتح البرعمي على الوجود .

استطاع هذا الشاعر أن ينفذ إلى مظاهر اليقظة الناعسة في أطراف الحياة . أي أنه أختار أول الربيع موضوعاً يبدى فيه دهشته أمام التحولات التي تطرأ على العيش والإنسان . واستقرت أحاسيسه في بوتقة وجدانية صار يميز بها لمحات التبدل والتغير في الحقائق والأشكال من حوله . فكان التفتح البرعمي سبيله إلى اكتشاف حقائق الحياة وأنماط الوجود .

الربيع يتقدم على صورة نداء . كانت الحياة صورة من صور العناء الغامض المجدب . كل شيء كأي شيء صمت راكد مخيم على أرجاء الوجود . ولكن صوت الربيع لا يلبث أن يشع على صورة غناء . وكما لو كان الساحر قد ألقي عصاه . فاذا بالعالم يلتشى لمقدم الربيع . وكان الجذب يعم الأرض ولم تكن هناك طيور . فما أن فتح الربيع فمه بالنداء حتى لبث

لغناؤه الأطيّار ولم يكدهم برأحتيه حتى انبعثت في الكون الرياض .  
وتنقط قلب الشاعر مع النداء .

الريّح الموقظ أنساب إلى قلبي نداء  
لم يكن في الكون روض حين مرت راحته  
لم يكن في الروض طير حين طارت ريشته  
لم يكن للطير شدو حين غنت شفّته  
ولقد مر على الصمت غناء . . فحاه  
وانتشي العالم للسّاحر إذ ألقي عصاه  
أترى طاف الريّح الكون؟ أم طاف الإله؟

ونداء الريّح لا يشمل الأرض والكون وحدهما . إنه ينبعث نبضا  
جديداً في قلب الإنسان . أنه يدب بأطرافه في كيانه . ويجيله بذلك من  
مرحلة لا تميز فيها إلى مرحلة يعرف فيها معنى الخوف . فالريّح لا يدب في  
الأرض كمجرد لحن وغناء . إنه يبعث التشويق في فؤاد الأدمى . وهنا مع  
صورة التشويق يفطن المرء أنه لم يعد طفلاً . فالطفل لا يشوقه شيء . يتحرك  
الطفل نحو الأشياء بدافع الاستحواذ والامتلاك النفعي . أما هنا بعد  
نفحات الريّح الأولى تصبح دوافع الحياة شيئاً جديداً . إن ثمة شيئاً اسمه  
الشوق قد بزغ في خاطره وتآلق في عالمه . أصبح الكائن الطفل كائناً مشوقاً  
يخاف ويعشق .. وعندئذ يفطن إلى أنه قد صار قتي .. قتي يشعر بما يغري  
ويقتن ويصبي من مظاهر الحسن . قتي يرى في الوجود إمكانيات لطموحه  
وأمله ورجيه . قتي ينظر إلى الحياة بعين تهوى ونهاب . وتجتاحه نفحات  
الشوق فيغير ويبدل من عاداته . لم يعد يرى محلاً واحداً للرّضاعة بل محلات  
عديدة لم يعد يلبس الحدود عابراً بل يتمنى لو أدناها . إنها يقظة البراعم بعد  
شتاء قارس في أرض قاحلة . إنها يقظة برعمية تشعرك بالفارق الهائل بين

ما كان وما هو كائن عالم مضمحل زائل اختنى خواؤه أمام طلعة النور  
في عيني حواء .

وإذا بالموازنة بين عالمين تشدد . عالم مجذب مقفر وعالم سعى إليه ديب  
الحياة . عالم فيه الوجدان طفل وعالم فيه الوجدان مقبل . على شيء جديد اسمه  
الرغبة . عالم تستوى فيه الكائنات وعالم يظهر فيه الناس خائفة أو مخيفة  
راغبة أو مرغوبة بعيدة أو قريبة . بعبارة وجيزة كان العالم القديم لا مكان  
فيه ولا زمان فإذا بالفتى يفتن في عالمه الجديد إلى الأبعاد . ويزوع  
الأبعاد يتعرف قلب الفتى على المعنى المتناقص الذى يحمله إليه الشوق حين  
يحتازه ويطوبه . يزوع الأبعاد يحس الشاعر بمعنى الدعوه الجذابة ومعنى  
الآلم الخفيف الرقاق الذى يلم بفؤاده حين يحتازه الشوق .

الربيع الموقظ انساب إلى قلبي هتافه  
فإذا الطفل قى ، ورح الفتى ، فماذا يخافه  
وإذا حواء فى عينيه لإنسان يخافه  
كيف يخشاها ؟ وهذا الثغر يغريه سلافه  
كيف ينأها ؟ وهذا الحد يدعوه قطافه  
إنه الشوق الذى اجتاحت فؤادى وطواه  
أترى يوحى الربيع الشوق . أم يوحى الإله

فى هذا الموقف تتغير استخدامات الناس والأحياء . وفى هذا الموقف  
أيضا تظهر على وجه الفتى ملامح الاستغراب والتساؤل . وأهم ما فى هذا  
الموقف هو لون جديد من الاحساس . أو بعبارة أخرى ضرب من البحث  
عن المجهول وعن معنى القدر . إنه يكشف أن ثمة تمييزا فى الاحساس  
وأن ثمة انفراد باستلهم المشاعر . ويكشف رغم ذلك أيضاً معنى السهد  
والأرق . فوجوده مصوب نحو سواه من الناس . وقلبه هائم فى بحث مرير

عن هذا الساحر الذى ضرب قلبه بعصاه فبعث فيه الحياة وجعل اللهم إلى خاطره سيلا . إنه يسعى لمعرفة هذا الساحر الذى ضرب قلبه بعصاه فبعث فيه الحياة وجعل اللهم إلى خاطره سيلا . إنه يسعى لمعرفة هذا الساحر الذى أحال عدمه إلى وجود وقره إلى رياض . إنه يود أن يعرف ذلك الساحر الذى فتح نوافذ السهد والمرارة إلى قلبه . فإذا به طيف الريح البكر طيف ذلك الملمم الوردى . طيف تلك التى نمت الحب فى قلبه وأضنى عليه الله حلوة الأمل المنشود . فى أول الريح وساعات أول دقات القلب بندا الحب . هناك حيث تدور أول التقاتلات لبقطة البراعم على معنى الحب العاقى الجميل .

الريح انساب فى نفسى إحساسا جديدا  
لم تعد حواء ، أختى مثلها كنت وليدا  
كلما أبصرتها أهفو ، وأخشى أن أيدا  
والمنى الحسناء والأحلام .. إن كنت وحيدا  
وعلى السهد يبيت القلب إشوان سعيدا  
أهو الحب الذى نبث عنه ؟ أم سواه  
وترى شاء الريح الحب ؟ أم شاء الاله ؟

\* \* \*

ليت شعرى أين من تملك قلبى ومصيرى ؟  
والحسان الغيد يملأن مقامى ومصيرى  
كلما أبصرت احداهن ساءلت ضميرى :  
دأتراها ؟ أم ستقضى العمر فى بحث مرير ؟  
يقنع الناس ، ولكنك تهفو لكثير  
طيفها الساحر كم أغفو لبيدو فأراه  
الريح البكر نماه ... وحلاه الاله !

هنا فى النهاية يلج بالشاعر معنى التساؤل المبتايزيق عن المصير ودلالاته  
هنا يلقى الشاعر نفسه بعصاه فيلقف كل ما كنا نحفظه بقلوبنا من الآمال



في بزوغ قدرة شاعرية نفاذة تجمع بين جوهر الشعر في الشكل المتأنق  
الجميل والمعنى الراسخ التليد .

كل تهائى يا اسماعيل .

#### ٤ — أثرت العناء . . . وآمنت باللامعقول ! !

تقوم فكرة اللامعقول أساساً على ادخال التناقض في مظاهر العيش  
العادية. يعنى أن اللامعقول يريد أن يدخل الشك إلى قلبك في كل الضرورات  
التي يفرضها العقل . وهذه الضرورات هي التي تتولد في نفس الانسان تحت  
تأثير الأشكال المألوفة وارتباطات الزمان والمكان . إن كل الافتراضات  
التي يسلم بها العقل مقدما من أجل تنسيق الحياة الاجتماعية لا تزال موضع  
الشك لأنها لا تخضع لقواعد وأسس نهائية . ليس هناك قوانين تسيطر على  
حياة الأفراد سيطرة كاملة بحيث تلزمهم بالتصرف على نحو معين . هناك  
عادات فقط . وهذه العادات وليدة العقل الجامد الذي يقبل أحد أمرين  
ويرفض الأوجه المتعددة لأية مسألة من المسائل . لذلك لجأ الانسان  
الحديث إلى الحواس يستلهم أعماقها وقدراتها على التنويع والتلون  
والتناقض من أجل تحرير الفكر من أسر الرؤية الواحدة .

يستطيع الحس جمع المتناقضات بينما يشعر العقل بالعناء إذا واجه  
معضلات الحياة المتعددة المتنافرة . يحاول العقل دائماً أن يصق تناقض  
الحواس بينما تظل الحواس جريئة جسورة في استقبالها لمعطيات الرؤية  
المشاهدة . لذلك اتجه اللامعقول التي الحل يستقي منه ويحاول أن يشككنا  
عن طريقه في كل ما جرى في حياتنا مجرى العادة . ويحاول العقل الحديث  
أن يأخذ طابع اللامعقول من أجل الابقاء على شروط المدنية والحضارة .  
أن اللامعقول هو حماية الحياة في مظاهرها الحديثة . فلو أخضعنا الحياة  
الحالية لكل شروط العقل وقوانينه لما أمكن التوسع في آفاق المدنية .

وأحاساس الانسان بالحضارة الحديثة هو الذى يدفعه التى الرضوخ لما قد لا يكون عقليا محضا . إذا كانت الحضارة قائمة أساسا على تناسق الجهود بين أفراد متعددين دون وجود ضرورة جتمية تفرض على كل منهم أن يلعب دوره باخلاص وأمانة فهى بالتالى تقوم أساسا على الثقة بعقول الآخرين . ليس هناك ما يمنع العامل من أن يقبل يديه القدرة على اعداد الشراب الذى يقدم إلى الجمهور . ليس هناك ما يمنع المهندس من أن يتغاضى عن خلل ميكانيكى فى جهاز كهربائى . ليس هناك ما يمنع السياسى من أن يفشى بأسرار حزبه . ولكن التعامل الاجتماعى يحاول أن يفترض الثقة مقدما من أجل التغلب على ضرورات الوضع الحاضر فى المدينة المعاصرة . المجتمع الحديث يفرض علينا الثقة بالسلوك على مستوى جماعى والثقة لاتعدو أن تكون ثقة . أى أنها لاتعلو الى مستوى القانون الملزم .

وحين تعرضت للامعقول فى مقالى عن العلم والفن والثقافة الذى نشر بمجلة الثقافة فى السابع من شهر يناير ١٩٦٤ ( العدد ٢٥ ) قلت :

« كذلك الأمر فى مضمار الثقافة . فكلما تقدمت الإنسانية فى شئون مدنيها وظروف حضارتها اكتسبت خبراتها الثقافية صفة اللامعقولية حتى تتفادى الصدام مع المجتمع . فالثقافة هى الخبرة التى يكتسبها الانسان المثقف فى صناعاته وحرفته عند مواجهة المجتمع بكل ظروفه الفنية والعملية . ومن الناس من كان يظن أن الحضارة والثقافة من شأنهم أن يجرا الناس إلى عالم عقلى محض . ولكن العكس هو الصحيح . فلا بد من تغاضى الفرد عن كثير من الشئون الواقعية التى تجرى عليها سنن الحياة من حوله حتى يتماشى مع ظروف الثقافة التى يمثلها . واللامعقول هنا لايقصد به - كما أساء الناس فهمه - الخروج على القواعد العامة فى كل شئء والشذوذ فى كل ما اصطلاح عليه الناس فى العرف والتقاليد . المقصود باللامعقول هنا الاستسلام

للأحداث التي تمر بالفرد خلال حياته المدنية دون تمسك حرقى بمنطق الأشياء والواقع . فلو أراد المرء أن يتأكد من سلامته فى كل خطوة يخطوها داخل المجتمع الحديث لما تمكن من مسايرة الأوضاع المعاصرة . ووجود الفرد فى الحياة الحديثة مرتبط ارتباطاً وثيقاً بوجود الآخرين حتى لا يمكن التسليم بوجود الفرد وتطور ظروف معاشه إلا مع الاعتراف بوجود الآخرين والآخرى يكملون حياة الفرد فى المجتمع على نحو لا يمكن إغفاله . وعلى الرجل المثقف أن يستشف دلالات الخدمات التى يشارك بها الآخرون فى وجوده بطريقة إيمانية تبحث فيها كل دوافع التسليم والانكسار . فالمرء يأكل معتمداً على الآخرين ويأخذ الأدوية من الآخرين ويركب المواصلات التى يقودها الآخرون ويعيش حياة كلها تسليم بما يأتى الآخرون فى ضميم كيان الفرد للمحافظة عليه والتطور به . أما الإنسان البدائى الذى لم تصل الثقافة إلى عقله وضميره فهو يعتمد اعتماداً كلياً على حواسه الشخصية فى إقامة كل المسائل الحيوية فى وجوده . وهو لا يعرف معنى لتوزيع المهام المختلفة على أصحاب الكفاءات والمواهب المتنوعة . إنه يؤمن بوجوده وحسب ويقاوم من أجل المحافظة على سلامة كيانه بكل الأساليب التى تضمن فرديته وحياته الشخصية .

« فاللامعقول هنا إنما هو الاضطراب إلى التسليم بما يصنعه الآخرون إلى جانب ما يبتكره الفرد كما لو كان المجتمع عبارة عن جوقة موسيقية يقوم كل واحد منها بالدور الذى يناسبه لاستكمال النغم أو اللحن الذى يشارك فيه المجموع . وكلما تقدمت ظروف الحضارة والمدنية ازدادت الثقافة اعتماداً على جهود الآخرين واحتاج المرء المرء إلى التناضى عن كثير من مستلزمات الحياة الحسية للفرد واضطر إلى مجاراة كل الظروف التى تقوم أساساً على جهود الأفراد مجتمعين » .

فاذا قارنت بين الحياة بيلادنا وبين الحياة بأوربا على ضوء هذه النظرية

كانت هذه المقارنة طبيعية متماشية مع مقدمات البحث الذى أقوم به . أعنى  
أننى وضعت المقدمات النظرية فى ذلك المقال من أجل استقصاء النتائج التى  
وصلت إليها فى مقالى عن «هل يمكن قيام فلسفة مصرية» فقد جاءت النتائج مطابقة  
للأصول والنظرة الخاصة بى إلى حقيقة اللامعقول . الكلام عن اللامعقول  
فى مقالى المشار إليه هو استخلاص تطبيق للقاعدة الأولى التى وضعتها فى مقالى  
الأول . وكلامى هنا فى المقال الأخير لم يحد عن تلك النظرة الأولى . ولا  
يمكن عزل بعض الكلمات فى النص المكتوب عن بعض الكلمات الأخرى  
لأنها تعبر عن فكرة كاملة واضحة . وإذا رفعت قلب هذا الكلام وهو  
قوام النظرية لتبحث فى مشابهاة بين أطرافه مع كلام أحد الناس الآخرين  
فأنت تخل بالثقة المفروضة بين طوائف الجماعات الانسانية . لأنك بذلك  
توهم القراء بأننى لم أعد التمسح بما لا يمت إلى تفكيرى الخاص بصفة .  
وما قلته عن اللامعقول هو ما يلى :

« ويحتاج العمل أول الأمر إلى معالم تقليدية واضحة حتى يتسنى له  
الوقوف على قدميه يحتاج إلى خطط عادية وأساليب متبعة وأسس عامة  
إلى أن يتم له النمو وتنهياً له الحياة . المفروض إذن أن تتقدم الاتجاهات  
واحدة واحدة داخل قنوات مطروقة وسبل ممهدة حتى تلتشأ سليمة واضحة .  
بعد ذلك تتفق الأذهان عن المستحدثات الجديدة التى تبدو فى ظروف  
طبيعية مع سياق الأحداث والتى تحتوى وراء تجربة ضخمة فى ميدانها .

« فاكشاف اللامعقول فى الفكر الغربى المعاصر أمر معقول مثلاً  
اللامعقول هو نوع من الفرار من ضرورات العقل ومقتضياته بعد أن  
ظهر منطق الغلوم بصورة قوية وبعد أن تقدمت الأبحاث فى المنطق الرياضى .  
إن العقل بأشكاله ونماذجه قد أثقل على روح الغرب منذ خمسة وعشرين  
قروناً ومن الذهن الأوروبى بتجربة العقل المطلق أجيالاً متعاقبة . ولكن  
مدينة اليوم صارت تفرض على ذلك الذهن أوضاعاً جديدة فى العلاقات

الانسانية كما أنها صارت تفسح المجال لتحقيق اللامعقول في المعاملات العادية . و وكل القيم والفرض المستوحاة من المدنية الحديثة تجعل الانسان يتصرف بروح انكالية مؤداها الاستناد إلى تجربة أوسع نطاقاً من تجربة الفرد الواحد أو العقل المدقق .

« وآن اليوم لهذا الذهن أن يتشكك في لضرورات التي يفرضها العقل . فالعقل ليس سوى ظاهرة من الظاهرات التي يمكن للفكر الغربي الاستغناء عنها أو التي أصبح الانسان الغربي يستغنى عنها فعلاً من أجل المداومة على الحياة في ظروف معينة يعيش فيها . وحقيقة الحياة عنده أشد اطلاقاً وأكثر شمولاً من تجربة العقل . والعقل نفسه ليس إلا حيلة من الحيل التي تستخدمها الحياة من أجل المحافظة على جوهرها . فالحياة نفسها أعم وأشمل من ظاهرة العقل وإذا تعارض العقل مع الحياة فالغلبة للحياة .

« وقد استنفد الانسان الغربي طاقة العقل شأنه شأن أى طاقة أخرى وصار يواجه اليوم طاقات أخرى لما أثرها في تشكيل تجارب الانسان . أما في بلادنا فتجربة العقل قصيرة ومحدودة ولم نكسب نستنفد منها شيئاً . وابتداءً تجاربنا الجديدة بفن اللامعقول غريب وغير مفهوم فأوضاعنا لم تكن تكن يوماً تحت ضغط العقل بل لم تكسب تتفتح على كل آفاقه . ولم نشعر بعد بالمعاناة من وطأته واستعلائه وسيادته . وعملنا في الفكر وفي الفن لا يزال ويبدأ . »

هذا هو كلامي بأكمله . وهي نظرية متكاملة متناسكة في تفسير اللامعقول على أساس معين . والثقة بعقول الآخرين لا معقولة بغير شك . ولكننا مع ذلك لن نخشى هذه الثقة التي فرضتها علينا أوضاع المدنية ذاتها . وعلى الرغم من لامعقوليتها فهي ضرورية في كل المجالات وخاصة في مجالات الاشتغال بالعلوم ولن نعدم من حين إلى حين من يبغي الإيلاء كرد فعل

مباشر للأنتيكلايماكس ولن نعدم من يخون الثقة لارضاء الزوات . ومع ذلك فسنؤمن باللامعقول وسنفترض الثقة بالآخرين لأنها تتبع من احتياجات الانسان المعاصر لأنه لا حيلة له فيها . وقد جاء في المثل : أذل الحرص أعناق الرجال ونحن لن يستذلنا الحرص وسنقول آراءنا في كل مكان عسى أن يعود لفيف من الباحثين إلى العزف من جديد على أنغام متسقة من أجل هدف أعلى من المآرب الشخصية .

#### هـ - صفحات لا تنسى في تاريخ النقد :

تفضل الأستاذ يحيى حتى فلاحظ ملاحظتين على ما كتبته عن سعيد العريان لاحظ أولاً أنني خصصته بالكلام عن اتجاهه إلى الفنون الشعبية بينما كان رحمه الله أميل إلى القصص التاريخي ولاحظ ثانياً إنني لم أذكر شيئاً عن كتابه « حياة الرافعي » ، على الرغم من أهمية هذا الجانب .

وسأرد هنا ما يدور بخاطري بشأن هاتين الملاحظتين . والأستاذ يحيى حتى مصيب في ضرورة التفرقة بين الأدب الشعبي والقصص التاريخي . فالأدب الشعبي هو ما لم يسجله كاتب وليس له صاحب معروف . أما القصص التاريخي فلون من الأدب الذي يعتمد على وقائع وروايات تاريخية معروفة المصدر . ولا شك أن العريان قد استقى قصصه التاريخية من المصادر التاريخية المعروفة . ولكنه شغف بالأدب الشعبي إلى حد رغبته في تضمين قصصه جوانب وظلال من السير الشعبية . والنس العريان في باب زويلة وقطر الندي بعض التصورات الشعبية لأحداث التاريخ مستقلة عن الوقائع الثابتة في المراجع . فقد كان يدخل عنصر الأسطورة في ثنايا أعماله ورواياته كما كان يضع ملامح التفكير الشعبي بين الأحداث الجارية محاولاً بذلك خلق بعض الزوايا والأبعاد الفنية .

أما فيما يتعلق بما سجله العريان عن تاريخ الأدب في الفترة السابقة على

فترتنا فقد أحجم قلبي صراحة عن التعرض لها . والسبب في ذلك ليس العريان نفسه . ففضل العريان في ذلك كبير جدا . إنما هو الموضوع ذاته . فأننا أشعر بحرج شديد كلما جاء ذكر الرافعي على لسانى . لقد كان إعجابى بالمرحوم محمد سعيد العريان كبيرا بسبب أسلوبه ومنهجه وطريقته في سرد الأحداث الأدبية كما وردت على صفحات كتابه « حياة الرافعي » . ولكن الرافعي نفسه لا يزال مشكلة مشينة في أدب الفترة السابقة . وهو مثل من الأمثلة التي ينبغي أن يعرفها شباب هذا الجيل لتحاشيه . فقد كان نمطا غريبا من أصحاب الأقلام .

والأجدر بنا أن نسوق مثلا من أمثلة النقد التي أوردها الرافعي في كتابه « على السفود » ليحكم عليه شباب اليوم ممن لم يقرأوا الكتاب . وقد صدر كتاب على السفود كمقالات في مجلة العصور قبل سنة ١٩٣٠ ، ثم قام اسماعيل مظهر بطبعه في كتاب كامل بعد ذلك التاريخ بقليل . وقدمه اسماعيل مظهر بقوله : « كان السبب الأول الذي حدا بنا إلى نشر مقالات « على السفود » أن نرضى ضميرنا بأن نفسح المجال لعلم من أعلام الأدب وحجة ثبت من رجالات هذا العصر (الرافعي) أن يعبر عن رأيه في صراحة وجلاء في أديب امتاز بين الأدباء بشيء من الصلف عرف به وبقدر غير قليل من الزهو بالنفس والاغراب في تقدير الذات (العقاد) . . . تلك الأشياء التي لا تسكن نفسا إلا ويطلقها العلم ثلاثا ، ولا تحل بشخصية إلا وتنفر منها الرجولة نفورا ولا تغطي عقلا إلا وتكون دليلا على انحرافه وتفكك الثقة به .

« وعسى أن يكون السفود مدرسة تهذيب لمن أخذتهم كبرياء الوهم ومثالا يحتذيه الذين يريدون أن يحرروا بالنقد عقولهم من عبادة الأشخاص ووثنية الصحافة في عهدها البائد » .

ولا مانع أن نذكر هنا واقعة تاريخية هامة وهي أن العقاد نفسه هو

الذى رشح اسماعيل مظهر بعد ذلك لعضوية مجمع اللغة العربية وأن العقاد قدمه إلى المجمع في خطاب طويل عرف فيه بمزاياه وأفضاله على العلم والأدب واللغة يوم دخوله مجمع اللغة . ورث العقاد اسماعيل مظهر يوم وفاته رثاء حارا ذكر فيه كل مآثره وأبرز شخصيته في عيون أبناء هذا الجيل كما لم يفعل أحد من الكتاب .

وسنختار الآن نموذجا من كلمات مصطفى صادق الرافعي في كلامه عن العقاد على صفحات كتابه على السفود ، قال الرافعي غفر الله له :

« والعقاد ران زور شأنه وادعى وتكذب واغتر ومشى أمره في ضعفاء الناس بالتسنع والتلفيق والايهام فإن حقيقته صريحة لن تزور وسرقاته مكشوفة لن تلفق . وإنما ترجمنا حكم هذا الكلام ونقلناه من لغة الأغلاط والسرقات والحقايات إلى لغة النقد . فهذا كشفنا عن غرور ملفف ودغوى مغطاة وانتقدنا فيها الكاتب الشاعر الفيلسوف عباس محمود العقاد . وما من أديب يجسر أن يظن في هذا العقاد إلا أنه كاتب جراند يحسن صناعته ويستجمع آلائها من الاطلاع المتنوع والترجمة ثم .. ثم الصفاة والمكابرة والكذب السياسي ثم الدجل العالي الصحافي الشرقي :

« يقول جول لمتز الناقد الفرنسي المعروف : ولا أكاد أفرغ من كتاب أقرأه حتى يذهب بي الانفعال مذاهبه حزنا وفراحا وقد اضطرب من شدة السرور كأنما خالطني ذلك في اللحم والدم .

« أحذف هذا الشعور النبيل القائم على الفهم والحق وعلى القلب والعقل وضع في مكانه الأم شعور وأخزاه يخرج لك « عباس العقاد ، الجلف الحقود المغرور . على هذا الأصل يجب أن يعرف الناس هذا المخلوق المسمى العقاد . وإذا صح ما كتبته عنه جريدة الأخبار وعن منبته .. فإن من يصح فيه مثل ذلك يظل العالم كله في نظره كالشارع الذي



يلقى فيه لقيط . ولكن الحق حق فان العقاد يجيد لإجادة حسنة في فرع واحد من الكتابة وهو ما يجرى فيه اللؤم والحقد وما يكون بسيل من الدناءة وسقوط الكرامة . فما نظنه يعدو معنى كعنى عربة الكس لأقدار السفاهة التى يتلقاها بها .

« يقول العقاد :

لعينيك يا شيخ الطيور مهابة يفر بغاث الطير عنها ويهزم  
فأية قيمة للمهابة التى تفر منها ضعاف الطير ؟ أو ليس المعنى الطبيعى  
الشعرى هو قول القائل :

وكل باز يمسه نهرم تخرى على رأسه العصافير

« ويقول تحت عنوان الليل والبحر :

ضل هادى العيون واحلوك الليل فلا فرق بين أعى وهر  
ولهذا الظلام خير من النور إذا كنت لا ترى وجه حر  
« هنا تظهر سخافة العقاد بأجلى مظاهرها . فكلامه لثيم وأسلوبه لثيم  
وسرقاته لثيمة . يريد أنك ما دمت لا ترى وجه حر من الناس فالظلام  
خير من النور . ألا ما ألماها ما ألماها . ألا يغور هذا المتشاعر فى الأرض  
وهو يعرف أنه يسرق الأم سرقة من قول القائل :

أتمنى على الزمان محالا أن ترى مقلتاى طلعة حر

هل عرفت الآن سخف العقاد ولؤم شعره وركاكة بيانه المتهدم وإنه  
يمشى فى الشعر على رجلين من الخشب . أعرفت الآن أن هذا السخيف  
لص يسرق من الجوهري ويبيع فى سوق الكائنات ؟ وفى صفحة ٣٧ يزعم  
المتشاعر أنه يعارض ابن الرومى . ولعمري لو بصق ابن الرومى لفرق  
العقاد فى بصقته .

وانظر قول أحد الشعراء :

الهجر ظمآن في قوادي اسقوه بالله من سلامه  
ما كان إلا نهار حب لما مضى صرت في ظلامه

واقرا قول العقاد :

إني إلى الرعي من عينيك مفتقر  
يا ضوء قلبي فان القلب مدجان

ألا تشعر أنك بعد الآيات الأولى سقطت من علو ألف متر إلى بيت  
العقاد فلا تتمه حتى تقول آه آه : الإسعاف الإسعاف . وهل من يغلط  
ثماني غلطات في بيت واحد مع سخافته التي هي الغلطة التاسعة يمكن أن يسمى  
شاعراً أو أديباً إلا في رأي الخمقي وفي رأي نفسه إذا كان من الخمقي .

نحن بعون الله لا نضرب دائماً إلا ضربات قاضية ولا نعرف هذا النقد  
المخنث الذي تراه في الجرائد بما ليس فيه إلا الثثرة . وسيرى العقاد أنه يدعى  
الأدب العربي سفاهاً وأنه في تمييزه غبي غبي لا يساوي شيئاً إلا عند  
غبي غبي مثله . اللهم إنك تخاف ما نفهمه وما لا نفهمه وقد يكون العقاد بقية  
السانية رزقت هذا الطول هزواً بها ونحن لا ندرى .

وبعد فهذه صفحات لا تنسى وهذا أسلوب في النقد لا يغيب عن  
ضمائر الناس .

## نقد أبحاث العدد (٥) من الآداب البيروتية

مايو (١٩٦٥)

لا أستطيع أن أشرع في مراجعة مقالات وأبحاث العدد الخامس سنة ١٩٦٥ من الآداب دون أن أتف وقفة معينة لدى خطاب سهيل أدريس إلى سارتر . فهو خطاب مهذب ولكن في وعي ، دقيق ولكن في أريحية وكرم . لأنه يمزج تجربة الرجل العربي العادي بمأساة العربي المثقف ، ويخفي المرارة ليتسم ابتسامة الإنسان الكريم العطوف الودود إزاء من يملكون القدرة على فهم المشاكل فهماً موضوعياً .

وإنى لانتهاز هذه الفرصة لأسر إلى الدكتور سهيل أدريس أن دعوته لسارتر لزيارة بيروت هي خطوة إيجابية حقة . لأن قضايا الشرق العربي لا تزال غير واضحة لدى فيلسوفنا الوجودي الفرنسي . لا أشك في أن سارتر يلم إلماً جيداً بالقضايا التي يتصدى لها . ولكنني لا أزال أشعر بأن معلوماته عن الشرق العربي لم تتجمع لديه من مشاهد واقعية من أشخاص جديرين بالثقة . ومن ثم فإن دعوته على النحو الذي وصفه الدكتور سهيل أدريس هي دعوة ذكية سليمة ملائمة لطبيعته سارتر الشخصية . وهناك أشياء كثيرة نريد أن نقولها لجان بول سارتر . وأولها وأهمها هي أن يفصل بين مشكلة العنصرية ضد اليهود وبين مشكلة فلسطين كوطن . ومهما يكن الغرض الملشود من وواء التقدم والتصنيع داخل إسرائيل فإن هذا الغرض ذاته لا يدحض حق الإنسان العربي في تلك الأرض . وسارتر هو نفسه الذي لم يشأ إطلاقاً أن يضحي بالإنسان في سبيل أي غرض من الأغراض التي تبتدعها عادة مجتمعات الظلم والتعسف وحكومات السيطرة باسم صالح المدنية أو صالح الدولة أو صالح المذاهب الاقتصادية المختلفة .

أما مقال فؤاد الركابي عن الاشتراكية العربية فأريد تهنئته عليه لما فيه من وضوح وصدق وإيجابية وعدم مغالاة . وليس في المقال ما أرجوه عادة في مثل هذه المسائل من تفكير جزئي وإن تمتع بالتفكير التحليلي . كنت أتمنى أن يضحى قليلا بالواقعية من أجل الامساك بتلابيب القضايا الجزئية المتصلة بالتطبيق الاشتراكي وكنت أتمنى أن يكون جريئاً في مناقشة الايديولوجيات على المستوى الذي تلتقى عنده آمال المثقفين والعمال والفلاحين العرب على السواء . والجرأة تعني هاهنا محاولة التقريب بين التفاصيل الايديولوجية وبين الناس عموماً . وذلك هو الباب الذي أرجو أن يكون مقاله هذا عن الاشتراكية العربية مقدمة أو توطئة له .

فقال الاشتراكية العربية لفؤاد الركابي لا مأخذ عليه من حيث هو في ذاته . وهو معالجة جادة طيبة لهذا الموضوع مليئة بالحقائق وبالفتات القوية الحية . ولا يملك المرء إلا أن يسلم معه بكل ما يقول . فيحاول أن يؤكد دور المجتمع العربي المتطور من ناحية والجاهير العربية التي برزت في الوقت الحاضر من ناحية أخرى ثم الوعي الاشتراكي الذي أصبح قوة فعالة مؤثرة في كثير من قطاعات الشعب من ناحية ثالثة . ويأخذ بالتالي في تحليل هذه الجوانب الثلاثة تحليلاً دقيقاً مخلصاً .

فن الناحية الأولى يؤمن بتأثير المجتمعات البشرية وتجارها وتاريخها وظروفها الذاتية والموضوعية على الايديولوجيات التي تتمسك بها .

ومن الناحية الثانية يرى أن القهر والاستغلال والتناقضات قد أدت كلها يوماً بعد يوم إلى تطور النضال الشعبي في مدارج الفكر وعلى صعيد الوعي حتى بلغ الدرجة اللازمة من الوعي والعمق .

ومن الناحية الثالثة لم تعد الاشتراكية في الوطن العربي مجرد أفكار

واتجاهات نظرية وإنما أخذت طريقها للتطبيق ضمن الظروف الاجتماعية التي تتميز بها الأمة العربية اليوم .

على أننى أحسست بأن كلامه عن أنواع الاشتراكيات وعن العناصر المشتركة في الاشتراكيات وعن الأهداف الخاصة بالاشتراكية عامة يحتاج إلى مقال آخر يعالج فيه هذه النقطة بجرأة أكبر . لأن المفروض أن يسعى المفكرون العرب إلى اكتشاف حقيقة كيانهم الذي ترتبط به المفاهيم الأصلية في الأطار الاشتراكي العام . لابد من خلق الضرورية المذهبية في تلاهما مع احتياجات الإنسان العربي المعاصر وطبيعته . ولا بد أن تأتى الحتمية أيضاً من ملاسة المفاهيم لمشروعات الإنسان العربي بحيث تستحيل إلى قوة فارضة إلى جانب القوى المؤثرة والقوى الفعالة والقوى الانتاجية . ولا بد أيضاً من أن تتحاشى الوقوع في عملية ربط اقتصاديات العرب الاشتراكية بالأوضاع التي تتردى فيها اقتصاديات الشعوب الأخرى . فهذا من شأنه أن يجعل موافقنا الاقتصادية ونظرياتنا الخاصة بنا متعلقة بافتراضات نبيها فيما بيننا وبين أنفسنا عن اقتصاديات العالم . وهو الخطأ الأكبر الذي تردت فيه الماركسية اللينينية .

\* \* \*

ويحسن انتقالنا الآن مباشرة إلى مقال الدكتور جورج حنا عن تشرشل في ميزان التاريخ حتى تأتى على موضوعات السياسة جملة واحدة على أننى لا أكنم الدكتور جورج حنا أننى امتلأت بالحرج أثناء قراءة مقاله . والسبب في ذلك هو اننى لم أدرك سياق القضية . هناك بعض أوليات متصلة بالموضوع . وكان ينبغي أن يحيطنا الكاتب علماً بها . وبغير هذه الأوليات لا يمكن متابعة القضية التي يعرضها الكاتب . فقد كان ممكناً ولا شك أن يحدد الكاتب الأطار الذي يتناول شخصية تشرشل فيه .

وكان في امكانه أيضاً أن يجتزىء أحداثاً تاريخية معينة وتفاصيل شخصية يساعدنا بها على فهم منطق القضية التي يعرضها . وعلى الرغم من أنه قد بدأ كلامه بقوله : « يموت الرجل .. ويتسله التاريخ .. ويضعه في ميزانه فيسجله في السجل الذي لا تمحوه الأيام ولا السنين .. في المحل الذي يستحقه .. لا أكثر ولا أقل » ، فقد استمر في سرد أحكام عامة وبقيت مع ذلك كل نتائجه فردية متصلة بشخص تشرشل . ولست هنا في معرض المدافع عن تشرشل ولكنني أدافع عن مهنة الكتابة التي تتطلب عادة حيلة أكبر . وكنت أتمنى أن أقرأ مقالا جيداً في تعديد الجوانب المظلمة من شخصية تشرشل . ولا يستطيع الكاتب أن يتقدم بمثل هذا المقال إلا إذا استند الى وقائع حقيقية تبعث على الاقتناع وتبلى الرأي على قارئه وأوضح مثل على ما أقول هو ما جاء بصدد علاقة تشرشل بقضية الصهيونية . فالدكتور يتحدث عنها كما لو كانت موضوعاً شائعاً معروفاً بتفاصيله وأخشى أن يكون الدكتور جورج حنا قد افترض في قرائه معرفة التاريخ علماً وعملاً . وبهذا جاء مقاله بلا أوليات .

\*\*\*

بقي الآن أن ننظر في البحوث الأدبية الثلاثة الأخيرة . أما مقال « فن عمر » للدكتور النويهي فقد تعرض لنصفه الأول ناقد بحوث العدد السابق على العدد الماضي . ولذلك أحصر كلامي في النصف الثاني الذي نشر بالعدد الأخير من الآداب . ولعلني لا أبالغ إذا قلت إن الدكتور النويهي قد اكتشف نفسه في هذا المقال . لقد كنت أجد دائماً تعارضاً بين الأسلوب والمنهج الذي يتبعه الدكتور محمد النويهي وبين الموضوعات التي يعالجها . ولم تحتضن كلماته أفكاره كما احتضنتها في هذا المقال . ولكم تمنيت عقب قراءة هذا المقال أن يراجع الدكتور النويهي كل آثار الجاهلية الشعرية فيقدمها

لنا على هذا النحو . مع رجاء واحد وهو ألا يفرض على القارىء كل افراضاته التي يستخرجها من الأحداث والصور .

لقد بدأت اللغة تعزل فنون الشعر القديمة عن ثقافة العربى المعاصر . وقام الدكتور طه حسين بمجهود طيب فى إزالة مشاعر العزلة فيما يتعلق بالشاعر العربى أبى العلاء المعرى فى كتابه الصغير « صوت أبى العلاء » . ولا شك أن الدكتور النويهى قد قام بمجهود نقدى تحليلى إلى جانب ما يصح أن نسميه ترجمة الشعر العربى القديم إلى العربىة الحديثة . ولكن على أى حال فإن الأمر يستحق الجهد ويتطلب صبراً كبيراً فى تقريب اللغة القديمة إلى القارىء المعاصر . وأتمنى ألا يكون تطفلاً منى عرض هذا المشروع برمته على الدكتور النويهى الذى أثبت قدرة فائقة على التحليل فى هذا المقال . ذلك أن المتعة فى قراءة تلك اللغة الوعرة ( التى لم يتميز عمر بالذات بالكثير منها ) لا تعاد لها متعة ولا تدانها عملية أدبية بحثة من حيث وصل الماضى بالحاضر . وأرجو ألا أكون قد ظلمت الدكتور النويهى بتقديرى الخاص لهذا المقال ، فالواقع أننى قرأت أكثر مقالاته فى السنتين الأخيرتين ومعظم كتابه عن قضية الشعر الجديد . ولكننى متخلف فيما يتعلق بقراءة دراساته المتعلقة بالنقد والأدب ولعله قد بلغ فيها الشأو الذى بلغه فى مقال عمر دون أن أحيط بذلك علماً . فإذا كانت فرحتى بقراءة بحثه عن عمر فرحة متأخرة فعذرى أمامه واضح .

ومقال نعيم حسن يافى عن التطور الفنى لشكل القصة السورية القصيرة مقال جيد . فقد استفدت منه فائدة كبيرة فى الإلمام بتطورات القصة القصيرة فى وطن عربى . لقد سد هذا المقال نقصاً كبيراً فى معرفتى الشخصية بالأدب السورى وإن كنت قد احتطت للتقسيمات التى وضعها السيد يافى . . ولا أستطيع الآن ، . وقد وقفت من بحثه موقف المستفيد ، أن أقف موقف الناقد أيضاً من كلامه . كل ما يهمنى أن أقوله بصدد

هذا البحث هو حاجتنا الماسة في التعرف مستقبلاً (على صفحات الآداب) على جوانب الآداب العربية في الأوطان المختلفة بنفس هذه الروح وبنفس هذا الوضوح والدسامة. كما أنني أرجو أن يكون هذا المقال نواة كتاب كامل حتى يلم القارئ بتفاصيل النماذج والأمثلة المشار إليها وحتى تمكن مشاركته في الرأي.

وكلام الأستاذ نعيم حسن يافى يلم بأطراف القضايا القصصية إلماماً دقيقاً ويعرف عيوب الكتابة القصصية. وهو لا يكف عن الإشارة والمقارنة والنصيحة والاعتراض في أسلوب على جاد. وتدل جملة التفاتاته على وعى وفهم كبيرين. فهو مثلاً يقول: «ونحن نرفض في كل هذه الأحوال وفي غيرها أن نعاذل الشكل القصصى بالأسلوب. نرفض أن يكون الأسلوب وحده — والإنشائي منه بخاصة — كما يلح الكثير من كتاب الفترة، هو عماد حكمنا على القصة القصيرة وخلاصة تقويمنا لها. إن ثمة فرقاً كبيراً بين الأسلوب والشكل الفني. إن الأسلوب شيء شخصي يتعلق بالكتاب ذاته أما الشكل فشيء يتعلق بالعمل نفسه. وتبدو الشخصيات القصصية غير ناضجة لم تستكمل لمحاتها الإنسانية المفردة. الخ».

\* \* \*

ولا يسعني أيضاً إلا أن أظهر اغتباطي بمقال الدكتور عقيلة رمضان عن فن القصة عند هنري جيمس. وليس لي فيه سوى ملاحظتين: الأولى أن الدكتور عقيلة لم تسع لشرح الواقعية التي تميز بها فن جيمس. فالواقعية ككلمة لم تعد تحدد شيئاً اليوم في مجال الفن، وقولها: «إن واقعية جيمس تتصل بسيكولوجية الأفراد والجماعات، لا يضيف أى تفسير إلى كلمة الواقعية ولا يلقى أى ضوء على ماهية هذه الواقعية. كان ينبغي في مثل هذا الموقف عقد مقارنات كثيرة تحدد مكانة جيمس بين أصناف الواقعية الكثيرة. ولا يكفي أيضاً الإشارة العابرة إلى فن كل من ديكنز وثركري.



والملاحظة الثانية هي أن الدكتور لم تنجح في معاونة القارىء على وضع هنرى جيمس فى التسلسل التاريخى المناسب فيما يتعلق بفن القصة وهذه الأشياء لا تحتاج عادة الى تفصيل طويل أو سرد كبير ولكنها تعتمد فى الغالب على اشارات توضح وضعية الكاتب بالنسبة الى من سبقه وبالنسبة الى من تلاه فى غير افتعال .

بقى أن أشكر الدكتور عرضها الطيب لأفكار هنرى جيمس والأصول النقدية التى ظل يعتنقها .

• • •

وبقى أيضاً أن أشير الى بحثى عن نقد أير للمذهب الوجودى . ذلك أننى أود بهذه المناسبة أن أذكر أموراً كثيرة أتنى أن تكون واضحة لدى الذين يتناولون موضوعات الكتابة الفلسفية :

أولاً : أنى أحبت بكتابة هذا المقال أن أشرح أسلوب النقد الذى يتبعه الدارسون والباحثون الواثقون من عملهم فى ميدان النقد عادة . فكثيرون من الكتاب يهاجمون المذاهب الفلسفية وخاصة الوجودية بأسلوب رخيص معيب . وقد شئت بعرض النقد الذى وجهه أير الى الوجودية أن أضع أمام القارىء أهم نقد فى الفلسفة من ألد أعداء الوجودية ورغم ذلك فهو لا يحمل كل ألوان الانفعال التى تصحب عادة كتابات النقد الفلسفى عندنا . وأظن أن مثل هذا النقد على ضعفه يمثل أرفع ما أمكن توجيهه الى الفلسفة الوجودية من انتقادات .

ثانياً : أرد أن يعرف كتاب البحوث الفلسفية أن النقد عملية أساسية فى البحث الفلسفى ذاته . ولا بد أن يرتفع الناقد الى منطق الموضوع الذى يود مهاجمته حتى لا يبدو فى صورة العابث . وأهم ظاهرة فى نقد أير للوجودية هي أنه لا يلتقى معها على أرض واحدة .

ثالثاً : ليس هناك من شك في فائدة البحوث التي تستعرض بأمانة نقد كل فيلسوف لسواه من الفلاسفة . ولا يفسد ذلك إلا روح المغالاة والشطط . وسوف أقدم قريباً أيضاً إلى القراء وجهات نظر الفلاسفة بعضهم في مذاهب بعض بالصورة التي توضح جوانب كثيرة من غوامض الأوضاع والأفكار .

رابعاً : يؤسفني أنني لم أستطع أن أتدخل أثناء عرضي لنقد آيروا اعتراضاته بالنسبة إلى الفلسفة الوجودية لأنني حاولت في الواقع أن أتقدم بوثيقة مستوفاة لموقف آير بوصفه أكبر من يمثل الجانب المعادى للتيار الوجودي . ولكنني شعرت دائماً بأن القارىء كان دائماً شديد الانتباه إلى النقص الظاهر في اعتراضات آير من حيث تعاميه عن جوانب كثيرة في الفكر المعاصر . هذه الجوانب هي التي تكون في العادة محور التجاهل لدى النقاد من المذاهب الأخرى .

خامساً : إن الفلسفة المطمئنة إلى ما تعمله لا ترتاع أمام النقد بل تحبذه وتشجعه لأنه السبيل الوحيد إلى استطلاع وجهات النظر المغايرة من ناحية وإلى التقدم الفكري من ناحية أخرى .

تقد قصص العدد « ٧ » من الآداب البيروتية

« أغسطس ١٩٦٥ »

نشرت « الآداب » في عدد (٧) سنة ١٩٦٥ أربع قصص أولاها للدكتور سهيل إدريس واسمها « التفاهة » وثانيها للدكتور عبد الغفار مكاوي واسمها « يونس في بطن الحوت » وثالثها للسيد جمال الغيطاني واسمها « رسالة فتاة من الشمال » ورابعها للسيد أنور قريطي واسمها « ولم تتم الولادة » . والقصة الأولى من لبنان ، والثانية والثالثة من القاهرة ، والرابعة من سوريا . وأعتقد أن الإشارة إلى الإقليم لها دلالتها فيما يتعلق بالمناخ الذي صدرت عنه كل من هذه القصص .

ولا شك في أن هذه القصص جميعاً ثمرة من ثمار العصر الذي نعيش فيه . ولذلك نلح فيها ذلك العنت الذي نلقاه في حياة هذه الأيام بين الربوع التي ظلت أمدأ طويلاً مسرحاً للهدوء والسكينة والاستتباب . ويريد الكاتب أيضاً أن يشبع هذا العنت نفسه في قلب القارئ . ولذلك يعقد من الأسلوب ويختصر من اللقطات ويوجز من الإشارات ويلغى الفواصل بين المواقف حتى تحس بالخيرة أحياناً عند المتابعة . وهو يلزمك بأن تتابع أسلوبه على مضض كما يشغل انتباهك وكما يفرض عليك الانتباه القوي والعنت النفسى .

وقد تؤدي طريقة الكتابة هذه إلى غير قليل من الإرهاق . ولكنها تتيح السرد أحياناً فرصة الإفلات من عيون الرقباء . تفسح هذه الطريقة في السرد فرصاً كثيرة أمام الكاتب لينقل إلى القارئ بعض الأحاسيس الخفية . بل يستطيع الكاتب أن ينقل إلى القارئ بعض الرسائل التي

لا يجرؤ على إبرازها في الأسلوب العادى الهادى . وسأضرب مثلاً عرضياً من قصة جمال الغيطانى الذى قصد إلى هذا قصداً فى غضون قصته حين بدأت عباراته تتوالى بأسلوب تأثرى فى آخر فقرة . قال : الشوارع . المطر . . المدارس . . الصحف . . إلخ . . . وأراد بذلك أن يكون الإحساسات وأن يشغل القارىء حتى لا يلتبه إلى ما يقوله إلا خلال نظرة فاحصة : العييد العييد . . . . يهمنى أن . . العييد العييد . . تصمد وتصمد

ولأبدأ إذن بالحديث عن هذه القصة . هذه هى قصة جمال الغيطانى رسالة فتاة من الشمال . وقد استخدم فيها الكاتب أسلوب التنقيط التأثرى كما حاول متابعة ما كان سلامة موسى يسميه الأسلوب التلغرافى . والقصة فى عمومها ناجحة على الرغم من أنها انطباع فج لم يرتفع إلى مستوى التجربة . ويشير الانطباع الفج إحساساً قوياً دافقاً ودفاعاً من المشاعر الوجدانية التى تضخم عمل الكاتب فى نظر نفسه . ولكنها قلباً تثير نفس الأجواء لدى القارىء . وهو عيب ظاهر فى كل آدابنا التى تقف دون التجربة الحقة .

ولا أود أن أستمّر فى الكلام عن هذه القصة قبل أن أشير إلى خطأ وقع فى تركيب صفحاتها . فجاء قلب القصة فى الصفحة التالية للصفحة التى جاءت فيها نهايتها بما قد يفسد على القارىء متابعة موضوعها . ولعل الكاتب قد شاء أن يخط صورة لأوضاع مر بها هو وبعض صحبه . ولا شك أنه عثر فعلاً على موضوع . ولكنه لم يرتفع بالموضوع إلى مستوى التجربة القصصية . ومن هنا كانت متابعة القارىء لها متابعة بليدة . غير أنه تغلب على البلادة بالتنقيط التأثرى الذى يفرض عنت الانتباه على القارىء . وتغلب على فجاجة الانطباع بهذه الصورة الدىالكنتية المتناقضة بين الحرية وأسر القيود وبين الشمال والجنوب . . . بين يياض الثلج ووهج النور الساطع .

وهكذا نجحت القصة فى يد جمال الغيطانى على الرغم منه . فما كان

يريد لها نجاحاً أدبياً . إنها شكوى لم يبعث بها إلى أحد لأنه لم يعد يؤمن بأحد ويشيع تداخل العبارات ألواناً من الأحاسيس البدائية التي تشبه إعلانات السينما أكثر مما تصور العناء الحقيقي في داخلية الفؤاد . ومن هنا وقفت دائماً أتحنس الوهج فيما يقول ولا ألقى الظلال . ولا شك في أن انطباعه مرير ولكنه لم يلتقل به إلى مستوى التجربة .

ولعل أستطيع أن ألقى ضوءاً أكبر على هذه القصة إذا قارنتها بالقصة الأولى للدكتور سهيل إدريس . تمثل قصة الغيطاني في الحقيقة مجموعة من الملاحظات الواقعية المبينة على تخطيط سابق ، وهذا نابع من طبيعته الشابة المندفعة في غير حصافة الفكر والمعرفة . إنه يؤمن بالمبادئ . والمبادئ عنده هي التي تحرك الأحداث والوقائع وتفترض كل المنحنىات التي تسير فيها القصة . أما عند سهيل إدريس فالموقف هو الذي يجزم بتتابع الألفاظ والعبارات والصور .

هذه فيما أعتقد نقطة هامة في تفسير نوعين من القصة : القصة الواقعية الانطباعية والقصة الوجودية ذلت الموقف . تعتمد الأولى على التلقائية في الأحاسيس وتعتمد الثانية على النضج في التجربة . كذلك تعتمد الأولى على الترتيب المذهبي بينما تعتمد الثانية على التصرف المتجاوب مع الظروف تقر القصة الأولى العمل المبني على المبدأ وتقر القصة الثانية العمل الذي ينكر كل مبدأ . المبدأ في القصة الثانية هو ماهية الحدث الذي يجرى بالفعل .

ويجب قبل مطالعة قصة سهيل إدريس أن نعرف التفاهة بمعناها العربي القاموسي . التفاهة في الطعام هي ما لم يكن له طعم الحلاوة أو المرارة أو الحموضة . وأسلوب القصة سلس رصين يخالف لأساليب القصص الأخرى . إنه أسلوب السكاتب المالك لناصية التعبير . . . أسلوب مشرق لاعنت فيه . فهي من ناحية تشير إلى جو فكري مليء بالتجربة الحقة .

وبغير هذا الجو الفكرى يمكن إلحاق طريقة الكاتب فى الرواية بتلك الأساليب التى عرفناها منذ ثلاثين أو أربعين سنة فى مصر فى رواية القصة القصيرة .

وأسلوب الكاتب الأدبى هو أحد أسرار هذا التقارب مع قصة العشرينات والثلاثينات بمصر . إنه أميل إلى أن يكون أديباً من أن يكون كاتباً . قصة سهيل ادريس أقرب إلى قصة الأديب منها إلى قصة الكاتب . ولكنه التقط خيط الاشكال الروائى المعاصر من الإحساس بالذنب منذ سطورهِ الأولى . فالشخصية القصصية رجل يجلس بمقهى حديث تتردد عليه السيدات ويجاس هو نفسه إلى منضدة يسند إليها أوراقه ويكتب عليها . ثم تبرز فجأة إحدى النساء ومعها طفلها . وهى تعرفه ، ولا ريب فى أن هذه المفاجأة كما يروى المؤلف الأديب قد أخرجتها . ومن هنا نبعت تلك الحمرة على وجنتيها . ولا يلبث أن يستيقظ الكاتب فيمضى يقول : وأصبح على يقين أنها ما كانت تقصد هذا المقهى لو خامرها ظل من شك فى أنها قد تراه هنا . وانتهى إلى الإحساس بما يشبه الذنب لحضوره فى هذا المكان .

هنا بزغت ظلال فكرة الكاتب . أو هنا فرضت الكتابة نفسها بجوها الفكرى على المؤلفون بقى تناول أديباً . ذلك أن المشكلة تكمن أساساً فى تجربة يحياها الكثيرون ممن يعيشون فى ظروف اجتماعية مضطربة أو فى ظروف عقلية ونفسية متفاوتة . وهذه التجربة هى تجربة التقارب العاطفى الذى لا ينتهى بالزواج ، وعاش هذه التجربة آلاف من أبناء البلاد العربية . ويحاول الكاتب أن يلقى بعض التبعة على الفتاة لأنها ترضخ لما تفرضه عليها ظروف المجتمع الذى تعيش فيه . لأنها لا تقاوم الظروف وتنساق لأمور المعاش العادية التى تجرى من حولها وتفرض عليها الزواج من لم تواعده على الوفاء والزواج .

ولكن لا يلبث الكاتب أن يكتشف معنى الذنب لدى الرجل الذي يشغل عمن يجب بمن عداه أو بما عداه في الفترة الحاسمة التي تتوقع فيها أية إشارة تتطلع فيها لأي مبادرة من ناحيته . ويعود هو فيندم وتعود هي فتأسى لما فات . وهنا يستشعر الكاتب معنى الألم لصراخ الطفل حين يقع على أنفه ويسيل منه الدم . فهذا الطفل نفسه كان يمكن أن يكون ابنه . وهنا يبرز المعنى الأصيل في الإحساس بالذنب حين يتصور المرء أن أبناء الناس جميعاً كان يمكن أن يكونوا أولاده . ونقطة الدم التي بقيت على قميصه والتي حاولت السيدة أن تمحوها بمنديلها ليست إلا ذكرى لمأساة عميقة تتمثل في عجز الإنسان عن أن يوفى كل ذي حق حقه وأن يرفع عن الناس معنى الشقاء والألم .

وهناك معنى آخر ظهر في القصة كصدى حين أشار الكاتب إلى أن أغرب ما في الحياة هو أنها تبدو أحياناً كما لو لم تكن جديرة باتخاذ قرار في مواقفها . فقد يبدو كل شيء أحياناً كما يشاء . ولكن الغريب فعلاً على هذه الأرض هو أنه من الضروري أحياناً اتخاذ قرار .

وهنا نلتقي بالقصة التي كتبها عبد الغفار مكاوي عن يونس في بطن الحوت . كان يجب أن يتخذ الفتى من قصته قراراً فيما يتعلق بوالده الظالم . ولكن قصته هذه ككل قصة تظل تحمل طابع التجريد وتخلو من ملامسة مظاهر الحياة في صورها العادية ، ولذلك يمكن إطلاق اسم فن « فوق العادية » على قصص عبد الغفار مكاوي . إنه ينزع نحو التجريد لكي يصرخ ويولول كما بما يقاوم مظهره الهادي الرقيق .

وتكلف « فوق العادية » قصص عبد الغفار مكاوي الشيء الكثير تكلفها أولاً وقبل كل شيء أن تشبه درساً في فصل . والدرس متصل بنظرية داروين والفصل غرفة جانبية من كتاب . والمعلم حائر فيما يقول وفيما لا يقول . ولذلك لا يلبث أن يعلو الصراخ والحويل والنحيب وتمتلىء

السطور بالدوخة التي لا إفلات منها . لا مفر من أن يظل المرء كأنه في تابوت حلزوني . ويأوى المرء من حين إلى حين إلى حائط ولكنه لا يلبث اكتشاف ميل الحائط . الحائط لا يسند وإنما يشارك في خلق السد وإعلاء الأسوار .

ونفس الدوخة عند صاحبنا أنور قريطي الذي يود لو يكتشف لحظة ميلاده ولكنه يفشل . والسبب هو أنه يبدو مجنوناً أو يبدو مريباً في نظر رجال الحرس أثناء الليل . فيقتادونه إلى المحضر قبل الساعة التي ولد فيها في إحدى السنوات ويود لو يتلبه أثناء ميلاده من جديد . وعند ما يمضي إلى حيث يقتاده الشرطي ولا يقوى على مقاومته يستسلم لكل ما يجري له على أمل أن تتيح له السنة القادمة لحظة أسعد يرى فيها ساعة ميلاده في وعى ووضوح .

وفي هذه القصة أيضاً أسلوب متداخل وشعور بالاستسلام لقضاء غريب مكتوم يقضى على المرء بالشجن أو بالجنون حيث يختفي سبب عاطفي خفيف لا إثم فيه ولا أهمية له . وكيف يمضي هذا التشابه بين بعض المشاعر في أرجاء العالم العربي ؟ كأننا نمضي في لحظة زمنية متشابكة نسينا فيها الفن من أجل البحث أولاً وآخرأ عن معنى العزاء . . العزاء وحسب .



## الفصل الرابع

### حوار معنوى

مع الأستاذ عماد

« ما نحن ، ما الأيام ، ما الدنيا العريضة ، ما الأمل ؟ »  
« لا شيء... لكن هكذا بالعيش نغرى والعمل »  
« نبكى على الموتى كأننا قد خصصنا بالدوام »

عماد

الأستاذ محمود عماد شاعر عرفه الأدب العربى منذ أربعين سنة ، وما زال يزود الأدب والشعر من حين إلى حين بقصائد ودرر<sup>(١)</sup> . وقد رأيت أن أخرجه من عزلته وأن أقطع عليه صمته بحديث عن فنون الشعر ، لعله يفيد المتطلعين إلى أدبنا المعاصر والمقبلين على صناعة الشعر ، وفى عصر يوم من أيام الأسبوع الماضى توجهت إلى داره النائية وأقبلت عليه فإذا هو فى جلبابه الأبيض الفضفاض — وهو الرجل النحيل — وإذا بصوته الهادى المتقطع — وهو الرجل الصموت — يفضح ذاتاً رقيقة شفاقة كلها موسيقى ونغم ملسكب .

سألته : إلى أى أحد راعيت فى صناعة الشعر أذواق طلابه وقرائه ؟ وهل كان للمجتمع أثر ما فى أعمالك الأدبية ؟

وهنا راغت عيناه البراقتان فى جنبات الحجرة كأنه يراها لأول مرة فى بيته وبدأ كلامه فقال : إننى إذا عمدت إلى نظم قصيدة لا أراعى فى نظمها

---

(١) توفى الأستاذ عماد أثناء إعداد هذا الكتاب .

إلا التعبير الصادق عما يجيش بنفسى . وسواء لدى أفاضت بعد ذلك برضا القراء أم لم تفز . وليس فى هذا تعال على المجتمع أو استهانة بأذواق الناس لأن الأصل فى الشعر أن يكون تنفيسا لشعور صاحبه .. فهو ملك الشاعر وليس ملكا لسواه . على أن هذا لا يمنع أن يأتى شعور الشاعر فى بعض قصائده متفقا مع شعور المجتمع فتجىء معبرة عن رأيه أيضا ولكن بطريق غير مباشر . فقد نظمت فى أغراض قومية كثيرة كنت فيها متفقا مع المجتمع بينما تجنبت النظم فى أغراض قومية أخرى لم تهزنى كما هزت المجتمع ، وشغلت بنظم قصيدة فى وصف « ساقية جافة » مثلا أو استقبال « نجم جديد » .

قلت : هل راعيت أصولا نقدية معينة فى تعبيرك الفنى ا وهل كان لك اتجاه بالذات بين شعراء الفترة التى ظهرت فيها ا وماهى الصعوبات التى واجهتها ؟

قال : إنى لم أتعهد أن أراعى أصولا معينة فى أدبى عندما كنت أنظم قصيدة لأنى أردت لفنى أن يكون متحررا من كل شرط وقيد . ولكنى إذا عرضته على ما قرأه من الآراء النقدية أراه متفقا مع القائلين « بوحدة القصيدة » فالقصيدة فى شعرى « موضوع » له مقدمات وعلل ونتائج . وكل بيت فيها يتمم معناها ويكمل مبناها ولا تكاد تستغنى عنه بحال . وأخالف بذلك رأى العرب فى نظم الشعر . فقد كانوا يرون استقلال كل بيت فى القصيدة بل كل شطر من بيت فيها عن سائر أبياتها حتى لتستطيع أن تقرأها طردا وعكسا دون أن تخطئ غرض ناظمها . وهذا يدل على أنهم كانوا يقيدون بشعرهم معانى جزئية تؤديها جمل مستقل بعضها عن بعض ، لآحالات نفسية ملتزمة لا تؤديها سوى أبيات متساندات متعاقبات ولذلك قل بينهم الشعراء المتعمقون وكثر السطحيون . هذا فيما يتعلق

بغرض القصيدة . أما الأسلوب اللفظي فأراني آخذاً برأى القائلين بالسهولة والبساطة ولكن في متانة واتساق .

أما اتجاهي بالذات بين الشعراء الذين عاصروني فهو « تمصير الشعر » أي جعله شعراً مصرياً بحثاً لاتقليد فيه للشعر العربي أو الشعر الافرنجي . فأنظم مستقلاً بتفكيرى وتعبيرى في حدود بيتى وزمنى ، حتى إذا قرىء شعرى فى أى صقع وأى زمن عرف أنه قيل فى « مصر » وفى « القرن العشرين » . ولا أعرف بالطبع مدى توفيقى أو إخفاقى فى هذا الاتجاه ، ولكنى أعرف أن هذا هو اتجاهى ، أخلص فيه النية وأشجذ له العزم . أما الصعوبات التى صادفتنى فحسبى منها ما تعارف عليه الناس حولى من أن الشعر لاتقدر قيمته إلا بمقدار قربه أو بعده عن شعر الأقدمين . فهو عندهم ألفاظ نفمة تحشد حشداً ولو كانت خلوا من تفكير عميق ورأى مبتدع وكل من خالف الناس فى عرفهم لقي الكثير من عنتهم حتى الانبياء .

ولم يكد ينتهى من هذه الكلمات حتى أثرته بسؤال آخر قلت فيه :  
ما رأيك بصراحة تامة — فى شعراء الفترة التى سبقت ظهورك وفى شعراء اليوم ! .

وحينئذ أخذ نفساً عميقاً وبدأ يقول : كان شعراء الفترة التى سبقت ظهورى — ومنهم من امتدت أيامه إلى أيامى — شعراء مقلدين . ليس لهم شخصيات خالفة أو أغراض محلقة وأن أصابوا من الشهرة ما أصابوا ولكن تقليد أجدهم وهو البارودى يصح أن يسمى تجديداً ويجوز استثناءه من بين الآخرين . فقد كان أسلوب الكتابة فى زمن البارودى أسلوباً عامياً سقيماً . فاذا به يثب فجأة إلى الفصحى بفضل لغته التى تشبه لغة الأقدمين فى السلاسة والمتانة والوضوح . ولكنه مع الأسف لم يكن مجدداً فى أفكاره

ومعانيه . وقد تبعه في ذلك شوقي وحافظ ومطران وغيرهم . وكانوا جميعا متفاوتين في قواهم الشعرية وفي درجات حماسهم للجديد . على أن من الإنصاف أن نذكر مطرانا ضمن المجددين في مرحلة من مراحل شعره . إذ أنه بدأ أعماله الشعرية كمجدد ناثر ولكن بمضى الأيام أحس بقله الجدوى من التجديد الذي سار على نهجه فانهى إلى أن يكون شأنه شأن بقية المقلدين . وبذلك جرفه العرف المحيط به وأصبح كغيره شاعر حفلات ومناسبات .

أما رأيي في شعراء اليوم فلا أعمد فيه إلى الصراحة التي تطلبها لآني . أقابل الكثيرين منهم كل يوم . ولست لسوء الحظ من قوة الساعد وانفتال العضل بحيث أستطيع الدفاع عن نفسي فدعني أجمل ولا أفضل : شعراء اليوم ثلاث فرق . فرقة المقلدين وهي كثرة غالبية . وفرقة المجددين وهي قلة لا تكاد تذكر . وفرقة تتذبذب بين هاتين الفرقتين ، فلا هي إلى أولاء ولا هي إلى أولاء .

وهنا بدري أن أدرك مدى إيمان الأستاذ عماد بصناعته فسألته سؤالا يتصل بمشكلة نقدية معاصرة قلت فيه : هل تعتقد أنه سيكون للشعر دور هام في الفترة القادمة من تاريخ العالم أم أنه سيترك المجال للنثر وينزوي كبقية الفنون الماثورة .

وعندئذ وجدت الدم يصعد إلى وجهه وأخذت الكلمات تفلت من بين أسنانه وهو يقول : مادام الشعر مظهر الحياة وتعبيرا صادقا عنها فهو باق ما بقيت الحياة . ولا أدل على ذلك من أنه لم يفقد مكانته من عهد الجاهلية إلى هذا العهد مهما اختلفت لهجاته وأصاليه ، فلماذا يفقدها فيما يقبل من اليهود ؟ .

وإذا كان النثر معبرا هو الآخر عن الحياة فليس يتوفر له ما فى الشعر من موسيقية تحببه إلى الآذان وتغرى الشعراء بنظمه وتيسر للرواة حفظه وذكره ولا يفوتنا فى هذا المقام أن نشير إلى أن فن المواليا وفن الزجل عند العامة ضرب من التعبير الشعرى . فالشعر لسان كل طبقة من طبقات الناس وهو باق يبقائها .

وخشيت أن أكون قد أثقلت عليه فقلت : لم يبق غير سؤال واحد وهو سؤال حيوى جدا لاتصاله المباشر بحياة الفنان ذاته . إذ كانت مشكلة أغلب الأدباء والشعراء هى مقدار التوافق الحاصل بين أمرجتهم الفنية وحياتهم المعيشية . والآن نجد هذه الظاهرة اوضح ما تكون خصوصا إذا كانت للأديب أفكار معينة ومبادئ مغايرة وطريقة مختلفة . فهل ساعدتك ظروف حياتك على أن تؤدي مهمة الشاعر على الوجه الأكمل أم أنها وقفت فى سبيلك وكانت معاكسة لك وتعارضت مع مواهبك وميولك ؟ . أو بمعنى آخر : هل كانت الظروف المعاشية موافقة لعملك الأدبى أم عاملة على تعطيله ؟ وهل كانت الوظيفة « وأكل العيش » عقبة فى حياتك الفنية أم أنها جارت ميولك وعاونتك على أداء مهمتك ورسالتك على نحو ما أردت لنفسك وحسب مثلك المحتذى وهدفك المأمول فى الأدب ؟

وهنا كانت ثورة الأستاذ عماد التى تسبب فيها سؤالى السابق قد انتهت وعاد إلى نفسه مرتكنا بجسمه إلى الخلف قليلا . . وبدأ كما لو كان يبحث فى داخلية روحه عن إجابة هذا السؤال ، وبدأ كلامه هامسا ثم أخذ صوته يتصاعد شيئا فشيئا .

قال : كلا مع الأسف . . فاني لا أحب الأرقام الحسائية بفطرتى ولا فرق عندى بين رؤية مجموعة أرقام أو مجموعة من العقارب والشعابين ومع ذلك فقد كانت الأعمال التى زاولتها طوال مدة خدمتى — وهى تربى

على الأربعين عاما — أعمالا حساية . اللهم إلا ستين اثنتين كنت فيهما  
سكرتيرا للوزير . وهى وظيفة كانت تقتضى التنازل عن شىء من كرامتى  
واستقلالى . . . وكنت أبى عليها ذلك كل الإباء . وهذا هو سبب أننى  
لم أعمر فيها وقتا طويلا . والطريف أننى نقلت منها فى عهد وزير أدیب .

هذا نوع العمل . أما الأجر عليه فهو « أقل من أجر المثل » كما يقولون  
لأن الوزارة كانت تجد منى دائما موظفا يحسن الاضطلاع بالعمل ولكنه  
لا يجيد المطالبة بالأجر . وهى فى الوقت نفسه تحسن الانتفاع بهذه الفرصة  
كل الاحسان . ولا شك فى أننى كنت أحس من ذلك مضايضة فى نفسى  
تمنعنى من التفكير فى الادب تفكيراً حراً هادئاً .

ولا بأس من أن نختم هذا الحديث بفكاهة تؤرخ بها الكتابة فى  
السواوين . أملى على رئيسى يوما — فى أول عهد بالوظيفة — كتابا رسميا  
عن ناظر وقف اسمه ( ضرغام ) فكتبته بالضاد كما ترى . ولكن ما كاد  
الرئيس يراه حتى صاح بى ساخرا : « أهذا ما تعلمتموه فى المدارس ؟  
أشطب « الضاد » وأكتبها « دال » يا أفندى . فدهشت وقلت : بل أنها  
« ضاد » لأن كلمة ضرغام معناها أسد أما « درغام » فلا معنى لها . فانفجر  
مناخكا وقال « مالنا وما للأسد يا بنى . » لأنها ليست آتية من هنا ولكنها  
آتية من قولهم « مدرغم » ١١

وكتبت له يوما خطابا آخر فيه جملة ( فى غضون السنة ) فرأيت  
يتناول المبراة فى صمت ويكشط بها النقطة التى على ( الضاد ) فصارت  
( صاد ) وأعاده إلى زاما شففيه أسفا وسخرية . فقلت له « بل هى (ضاد)  
لأن ( غضون السنة ) معناها أتناؤها » . فقال اللهم طولك ياروح . بل  
هى غضون السنة بالصاد تشبها لها بالشجرة الكثيرة الغصون ١١

وكذلك كانت ترد فى كتاباته كلمات ( الناظر بمالط فى تقديم الحساب )

يريد ( بماطلا ) و ( فلولوا نكان ) بدلا من ( فلوكان ) وغير ذلك ..

وانى لأترك لك بعد ذلك الفرصة كيا تدرك أى جو كنت أعيش فيه ومدى اقترابه من الجو الشعر .

فهببت من كرسى وأنا أقول : لك الله .

نعم .. له ولأمثاله من الأدباء والشعراء والفنانين إله يرعاهم في هذا الطريق الشاق .. فليس أدعى لقلة الشأن من أن تكون صاحب صناعة فنية وأنت موظف في دواوين الحكومة . وليس أسوأ من هواية تكلفك أضعاف أضعاف ما تجلبه لك من نفع .

## أسئلة وردود

### ( ١ ) مشكلة النقد

... ولا يكاد يرفع الانسان عييه إلى جملة من المجلات والصحف حتى يفاجأ بهذه الروح النقدية الزائفة ، حتى لكأنهم من عالم آخر سوى هذا العالم . لقد آذوا حياة الفكر والأدب بهذا الأسلوب العتيق المهلهل في النقد . فمقالاتهم النقدية لا تعدو أن تكون تعبيراً مكشوفاً عن شهوات دفينة . . . .

برهام السيد

( القاهرة )

إنها الحيرة والله ياسيدى . . . فأصوات الكتاب تعلو من حين إلى حين منادية بضرورة الأخذ بوجه النقد النزيه ، والبعد عن روح التعدى والاثام الخالية من التأيد المنطقي . . وعلى الرغم من ذلك تقع المجلات الأدبية الظاهرة في أخطاء عجيبة من هذه الناحية ، ولا زالت تتكرر الحوادث السخيفة في النقد المعاصر من يوم إلى يوم !! ما زلنا نرى عناصر التحقير بغير موجب ، وما زلنا نلصق ملاحح التشنيع والإهانة بين سطور الكتاب والمعلقين . ولا تخلو مجلة حديثة من هذه الظاهرة ولا تكاد تجد كاتباً واحداً من أصحاب الميول النقدية أو من أصحاب المكانات الممتازة في أدبنا الحديث بريئاً من هذا العيب . إننا نفاضل ولاميزان للبافضلة ، ونقدر ولا موجب حتى لمجرد التقدير . وأدل شيء على ذلك هو أننا نثير ذكرى الماضى ، ونعيد وضع المؤلفات على صورة إحصائية ، ونجدد أسلوب القدماء في الترقيم وإعطاء الدرجات .

لقد انتهى عهد الامارة فى الشعر والسلطنة فى البيان والامامة فى اللغة والعمادة فى الأدب لقد فرغنا من مهمة التفضيل والاعتبار المسمى . .



وأصبحنا الآن في جو أدبي آخر لا تقول فيه هذا أفضل كتاب وتلك أعظم قصيدة . بل تقول هذا الكتاب يمتاز بكذا وكذا ويعيوبه كذا وكذا . . . أو هذه القصيدة تصدر عن شاعرية وتقوح بالخيالات وتموج بالتعابير الموسيقية ، وسبب جمالها كذا وكذا . . . وأما العكس . فالدراسة الأدبية التحليلية الآن شيء آخر سوى إعطاء الأحكام الجارية وتنصيب المعقولات التي تسرى مسرى الشعائر والأمثال .

والنوادير في هذا المعنى كثيرة . ولا يلينني عنها الآن سوى حيرة مثل حيرتك ياسيدي . إذ لا أدري — والحالة هذه كيف أبدأ ، وماذا أقول ولن أرفع شكوكك ؟ فقد وقع خطابك من نفسي موقعا مؤثرا حتى بدأت أشك في الأحكام الجارية وأحسست بأن النقاد جميعا أبناء هوى وأصحاب حماقة . واتهامك يشملني أنا أيضا طالما كنت لا أستطيع أن أصرخ بأعلى صوتي في وجه أولئك الأسياد الجالسين على دست الحكم في دولة الأدب وأنا عاجز طالما كنت قليل التأثير في المقبلين على حرفة النقد والمشتريين في حلبته . إذ كيف يسمع الناس مني وينصتون إلي بعد أن تيقنوا من أنني أحمل الخطيئة بين جنبي — شأني شأن سواي — وإنني ماض مع الماضين في ساحة التجريح الهوائي والمواخضة الطارئة والتحكم الأهرج ؟

## ( ٢ ) الموسيقى الكلاسيك

يرجع اهتمامي بالموسيقى إلى زمن بعيد . ولو كنت بصدد تاريخ تلك الهواية لرجعت بك إلى أيام الطفولة . ولكنني لم أبدأ عنايتي بالموسيقى إلا بعد أن اشتركت في جمعيات خاصة لاتزال موجودة في كليات الجامعة هنالك في أروقة كلية الآداب بالقاهرة استمعنا إلى تسجيلات نحلّم بها الآن ولتخيل رنينها في الآذان ونود لو أتيح لنا شيء منها بعد أن أصبحنا تنذوقها

ونستطعمها هنالك في أروقة الكلية ومدرجاتها استمعنا إلى معزوفات  
بتهوفن وموتسارت ، وجلسنا صامتين بازاء الألحان الممتازة من وضع  
اتشايكوفسكى وفاجنر ، وبقينا ساعات طويلا نتأمل الأرض بعيوننا  
الغافية ونتحسس أنغام ليست وشوير بأنفاسنا المقطوعة .

والآن ، أنظر من حولى فلا أملك إلا أن أبكى بما نعاينه من جذب  
وحرمان وأن أحسد الأوربيين على هذا التفاوت الذى يرفعهم عنا درجات  
في دنيا الفنون .

( العراق ) م . ن . الطاهرى

لسنا أسعد منك حظا في مصر يا أخى إن الحرمان من الفنون معقود  
على رؤوسنا جميعا كالطير وإذا كانت هذه اللحظات الفنية قد أتحت لك  
أثناء دراستك الجامعية فتيقن من أن هذا لم يكن الا بجهود قوم فضلاء  
وأن حاشتنا الخارجية ليس فيها موسيقى كلاسيك وفي المرات المعدودة  
التي شرفتنا في مصر أثناءها فرق أجنبية حال الفقر على متذوقى الموسيقى  
الحقيقيين أن يشهدوا شيئا . وأوربا نفسها تعاني هذه الحالة نفسها ولكن  
بصورة أخرى ، فالإقبال عندهم على الكلاسيك قد ضعف الى حد أفلاس  
فرق كبيرة كثيرة .

وقد نشرت مجموعة الكتب ، بليكان ، مؤلفا عن الموسيقى سنة ١٩٥٠  
للناقد الموسيقى المعروف رالف هيل وبعض زملائه من المحررين المختصين .  
والكتاب — ولعلك رأيته — عبارة عن مناقشة لموضوعات موسيقية  
بارزة ودراسات شاملة لكل ما يتعلق بفن الموسيقى ولو من جانب  
الشكليات الصناعية . ويشير الأستاذ رالف هيل في أول بحوث الكتاب  
إلى الصعوبات المادية التي تعانيها الفرق الموسيقية التي تعزف أنغام  
الكلاسيك في لندن . وهو يقرر حقيقة الزيادة الملحوظة في عدد المهتمين

بالموسيقى الكلاسيك منذ عشر سنوات . ولكنه لا يجد مع ذلك مندوحة عن تقرير حقيقة المعاناة التي تنسم بها حياة الفرق العازقة الانجليزية فيما عدا الفرقة الخاصة بالإذاعة في لندن . فهذه قد وجدت الحماية من دار الإذاعة على الرغم من المهاجمات الشديدة التي قام بها الجمهور نحو برامجها .

### ( ٣ ) والقراءة أيضا

إننى أحب مجلتكم ياسيدى وأقبل على قراءتها بنفس مشتاقة .. ولكنى اتعب من القراءة وأمل بسرعة . وكثيرا ما اقبلت على كتب وروايات لقراءتها فاذا بى لا أكاد أقرأ صفحتين حتى يغلبنى النعاس وأهرع إلى السرير لأدخل فى نوم عميق إننى حائر ياسيدى بين هذه الرغبة الشديدة فى القراءة والتزود بالثقافة وبين هذا الضعف الذى أشعر به كلما بأن هممت أقرأ .. ألا من علاج ؟

#### ( قارىء )

إن مشكلتك يا عزيزى هى مشكلة جيل الشباب الآن . إن إرادة عدم إجهاد النفس هى التى تنيم الانسان عندما يقبل على القراءة . وهى ارادة قوية متمكنة من نفوسنا قادرة على التأثير فى مشاعرنا الباطنة . إنك لست بمفردك على هذا الحال ، وثيقن من أن لك زملاء مخلصين فى هذا المنحى فشعبنا ليس من الشعوب القراءة بحمد الله ولانكاد تجد من بين شبابنا الذى يدعى أنه مثقف شخصا أو اثنين يتابعون الكتب بانتظام أو بغير انتظام ، واجلس فى أى مكان عام فلن تجد إنسانا واحدا يطالع شيئا فى يده . ليس هذا فحسب ، بل تعجب معى من أولئك الذين ينجولون من حمل الكتب فى الطريق خشية اتهامهم بأنهم لا يزالون تلاميذ !! ولازلت أذكر همسا سمعته وأنا ماض فى طريقى يوما من أننى مع ما أبلغه من الكبر لا أزال تليذا .. لالشيء إلا لأننى أحمل الكتب !

أه لو نعلم كيف يقرءون فى الخارج وفى أوربا بالذات . أنهم يتنفسون الثقافة ويتغذون ويحسون بأن الإنسان من غير قراءة لا يساوى شيئاً . إنهم يقرءون فى الطريق وفى الترام وفى القهوة ويستهلون فداحة العيش من غير تشغيل معدة العقل . وقلبا تجد إنسانا فرنسيا مثقفا لا يكون قد أطلع على جملة المؤلفات الأدبية المعاصرة أو شهد أغلب التمثيلات التى يضعها كبار الكتاب هنالك . ويحكى لنا أستاذ جامعى أن لىنى بريل وهو من أكبر علماء الاجتماع كان يقرأ فى الكتاب من بيته إلى كرسيه بالقاعة فى الجامعة كأنما يأسف للدقائق التى يمضيها فى غير اطلاع .

وأعود فأقول أن إرادة الانسان الباطنة أقوى من إرادته الظاهرية . وقد أجرى علم النفس الحديث تجارب على الجنود الذين أصيبوا بالعمى أثناء القتال بالمعارك الحربية . وانتهى إلى أن الخوف من القتال هو الذى كان يؤثر عليهم التأثير العضوى الذى يؤدى إلى سحبه ووضعهم فى المستشفيات بعيداً عن الميادين . لم يكونوا يحبون الحرب ويكرهون رؤية الفظائع الدموية فأعماهم شعورهم الباطن حتى يخلصوا من هذا الهم الثقيل . وكذلك القارئ الذى يحس بالنعاس بعد دقائق من الإمساك بالكتاب . انه هو الآخر يحمل فى باطنه رغبة أصيلة وعشقا خالصاً لدولة الكسل . لأنه ابن بار لهذه الفئة التى لا تريد أن تعرف ولا تتطلع إلى ثقافة ولا تهتم بالغذاء العقلى .

ولابد أن يمضى وقت طويل حتى تصبح عقولنا عقولا قارئة متطلعة .

#### (٤) أزمة الشعر

لفت نظرى فى « الثقافة » أنها تعنى بدراسة الآداب الغابرة وأحياء تراث الراحلين بالأمس وأمس الأمس . وهو بهج حسن جدير بالتقدير والاحترام . ولكن ألا يكون أحسن لو عנית ، بجانب الوفاء لأدباء الأمس بالعطف والتشجيع لأدباء اليوم ، وأخص منهم الشعراء اذ لك الفن الخالد ، كاد يموت وينقرض !

حسن المدبولى  
من علماء الأزهر

أبدأ فألفت نظر الأستاذ إلى أننا نعنى ونهتم بجوانب « الثقافة » جميعاً . وهذه المجلة — حينما اتخذت « الثقافة » اسماً لها — أرادت بذلك أن تحمل مشعل الفنون والعلوم والآداب جميعاً .

فإذا أعطت أهمية لشعراء الأمس والأدباء السابقين فذاك جزء من واجبها المناط بها . وإذا بحثت فى الفكر الحديث وانصرفت الى أعمال المؤلفين الغربيين والشرقيين فهى إنما تؤدي مهمة أوقفت جهودها عليها منذ سنوات . والمجلة — خصوصاً الأدبية — اذا خلت من اتجاه وسقط من حسابها الهدف الذى ترمى اليه تموت يوماً بيوم ولن تتحقق لها الحياة فى عصر ينزع كل انسان فيه الى أن تكون له غاية ويمجد نفسه من أجل تذليل الصعاب التى تقف فى سبيله الى تلك الغاية . أن الحياة . - فى العصر الحاضر - أصبحت لا تحتل سيرا بغير هدى أو نزوعاً بغير هدف . وقد تظهر هذه الأهداف واضحة فى وقت من الأوقات وقد تختفى بعض الأحيان ، ولكنها تظهر فى النهاية فكراً يانعا فى رموس الناس ومبادئ ، مرسومة فى عقولهم

و « الثقافة » تعنى بالشعر .. ولا شك فى أنها تبذل جهدا كبيرا فى سبيله لأنه فن أدبى خالص ، ولأننا نعتقد أنه فرع من فروع الثقافة التى أخذنا على أنفسنا أن نزرع شجرتها فى هذا البلد كاملة مستوفاة . والشعراء الأحياء يأخذون من عنايتنا أضعاف مضاعفة ما يناله الأقدمون من الاهتمام والجهد . ولكن .. وآه من لكن هذه .

ولكن أين هو الشاعر الممتاز الذى يستهوى فئة المثقفين بقراءته ؟ أنا لا أتهم أحداً ، ولكننى انظر من حولى فأجد سوق الشعر قد اقتصر على الإنشاد الصوقى بين جماعة من الناس . ولسنا فى هذا بدعا بين الأمم .. . فعالية المثقفين من أبناء الدول المتحضرة جداً فى فنون الأدب قد أصبحت لا تجهد نفسها فى الإبداع الفنى للشعر الخالص ولم تعد تهتم به ذلك الاهتمام الذى ترويه لنا كتب الأدب القديم .

### ( ٥ ) حضارة الغرب

ألست معى فى أن الموضوعات المترجمة تطفنى على معظم صفحات هذه المجلة الغراء . يحوز أن يكون لكم رأى فى هذا ، فأرجو أن توضحوا ماغاب عنى وعن أمثالى القراء .

( اسنا ) فوزى حباتر

نعم .. لنا رأى . بل لنا آراء وغايات حول هذا العمل . وليتنا نستطيع أن نقدم إلى قارئنا كل ما نريد أن يطلع عليه من ثقافة العالم . وليست هذه أول مرة يعترض علينا هذا الاعتراض وتوجه إلينا هذه الملاحظة . ولكننا نصر على اتجاهنا هذا معتقدين أننا مازلنا فقراء إلى ما تلته المطابع الغربية . والحقيقة التى لا ينكرها أحدهم أن الأوربيين قد تقدموا علينا فى أبواب المعرفة تقدما يجعلنا فى تأخر متصل يوماً بعد يوم .

ومهما ترجمنا ونقلنا واقتبسنا فلن نستطيع أن نحيط علما بكل ما أخرجه من ثمار العقول الناضجة هنالك .

لا أريد أن أضع من شأن مكتبتنا العربية ، ولا أميل إلى التجريح . وأعتقد أن لدينا كتابا يوضحون جنباً إلى جنب مع بعض المفكرين الغربيين . ولكنهم لم يعطونا كل الجوانب ولا نزال فقراء في أبواب كثيرة بل أستطيع أن أحكم بأننا سنظل عيالا على الفكر الأوربي جيلا آخر . ولكي نحس بالمشكلة إحساساً قويا ، سل واحداً من طلبة الآداب والتجارة والعلوم والرياضيات بالجامعات عندنا : هل تجد مراجعك العربية مستوفاة؟ وهذا طالب عادى ، فما بالك بطلبة الدكتوراه والماجستير .

ثم لاحظ شيئاً آخر ، وهو أننا - في هذه المرحلة بالذات من تاريخ الأمة - نضع دعائم الرأى والتفكير ونرسم الخطوط التى ستتقدم فى حدها طلائع المعرفة والعلم . كل عمل فى مجال الأدب الآن هو حجر فى الأساس الذى سينبنى عليه تفكيرنا وذوقنا ، فإذا لم يكن الأساس متيناً وإذا لم تكن الدعامة قوية ، وإذا لم نستهد بتجارب الآخرين ممن شقوا نفس الطريق بشجاعة وبأس فلن نبلغ شيئاً فى معراج الفكر والفنون ، ولو عملنا قرونا بعد قرون . إننا نريد أن نزود القارئ بمحصول فكرى وزاد أدبى ينقى ذوقه من شوائب التهريج الذى امتلأت به حياتنا اليومية ، ونضع بين يدى عميلنا كل ما تتوق نفسه إليه من ثقافة الغرب ، وكل ما يتطلع إليه من أبواب الفنون التى لا غنى عنها لشباب العالم المثقف وشيوخه ، أو بعبارة أخرى : إننا نسعى بكل ما فىنا من قوى فى سبيل جعل ينبوع المعرفة فى البلاد المتقدمة يسيل بين جدران وادينا فيجد فى عقول أبنائه تربة خصبة ، وتلشأ عندنا التمار مباركة طيبة .

انزع يا أخى من ذهنك هذه الصورة المشوهة التى اعتاد بعض الناس

أن يرسمها في أذهاننا عن حياة الغرب وفكره وأدبه . فالحق أنهم سباقون في العلم ، وأنا نحتاج اليهم احتياجاً كبيراً لنخط معالم طريقنا .

## ٦ القراءة والحياة

تناولت بقلبك مشكلة القراءة عند الناس وتحمست تحمسا شديداً هؤلاء الذين يدفنون أنفسهم بين الصحائف ويقتلون وقتهم بالقراءة . وأنا أيضاً على مثل رأيك . . ولكن أظن أن علينا أنت وأنا نتجاهل بهذا حقيقة كبرى هي حقيقة الحياة . فللحياة على نفوسنا حق أكبر من حق الكتب . والغلطة الكبرى التي يرتكبها معظم المثقفين في مصر أنهم يملأون رؤسهم بالكلمات ويحشدون في رؤسهم المعلومات ويدون في النهاية كأطفال كبار . . لماذا ؟ لأنهم لم يوازنوا بين ما في رؤسهم من صنوف المعرفة وما في قلوبهم من ضروب التجربة . وليتك تقرأ مقال هازلت عن « جهل المتعلم » الذي يقول فيه أن جليس الكتاب يغلف نفسه بنسيج من التعميمات اللفظية ولا يرى سوى التماعات الظل التي تنجم عن تفكير الآخرين في الأشياء . ولذلك تراه يعتاد أخذ الرأي عن سواء ويجهده التفكير في المشاكل مباشرة . .

ذكر يا الدروى

معيد بكلية طب العباسية

هازلت من النقد المحترمين الذين نطأطأ الرأس لإجلالاً لأفكارهم قبل أن نحاول الرد عليها وتفنيدها . ورأيه في هذا الجانب . . ولا شك . له خطورته . والحق أنى نسيت جانب الحياة ، وأنا أتكلم عن القراءة ، من شدة الفورة التي أملت في حينئذ . وقد كنت خليفاً أن أعمل لها حساباً لولا السرعة وضيق المجال . أما وقد أعطيتني فرصة أخرى لطرق الموضوع مرة ثانية ، فستكون هذه المناسبة أوفق من أجل التحدث عن الجانب الذي فضلت الإشارة إليه .



ولكن ستعجب — مرة أخرى — من أن تجدنى هاهنا أيضاً متحمساً  
لرأى فى ضرورة القراءة الدائمة والتحصيل العقلى المتصل إن أمثال هازلت  
حينما يقولون هذا الرأى ، سيكون كلامهم مناسباً للجو الذى يعيشون فيه ،  
حيث تتكالب الغالبية على استطعام القراءة واستعذاب المعرفة . فرأيه هذا  
رد فعل لمجتمع اتخذ من القراءة عملاً أساسياً وجعلها ذات أهمية بين  
العادات اليومية للانسان المثقف . وبهذه الفكرة تراه كأنما يحاول إخراج  
الناس عن الحدود الحرفية للكلمات التى يطالعونها فى الكتب . أما نحن  
فحاجتنا إلى من يحثنا على القراءة أشد من حاجتنا إلى من يدفعنا إلى الفطنة  
لتجربة الحياة . ذلك لأننا من ناحية القراءة معدمون ولا تكاد تظفر  
بأكثر من عشرات بين المصريين اتخذوا من القراءة الأدبية عادة حيوية  
لهم . كذلك أشعر بأن مجال التجربة فى حياتنا الشخصية ضئيل ، ولا سبيل  
إلى تنميته وتغذيته فى مجتمع مجذب قاحل . ولا شك فى أننى أحس باحترام  
عميق لأولئك الذين يجمعون إلى قيمة العقل قيمة الروح ، وتتوافر لهم أداة  
العلم وأداة الحياة الصحيحة معاً .. لا شك أننى أو من بالتجربة فى حياة  
الفرد وأعتقد أنها شيء ثمين فى معيشة الانسان .. ولكن كيف يمكن هذا  
فى مجتمع يتحدث عن التجارب كما يتحدث عن الملاحى ويظن أنه يستوفى  
حظه من التجربة ويستكمل أدواته من معرفة الحياة عندما ينتهى من حفظ  
عبارات الحب ويعتاد كنوس الشراب .

فما أحب إلى قلبى أن أتحدث عن التجربة فى حياة الشباب ، ولكننى  
أظن أن حاجتنا إلى تعود القراءة أشد من هذا كله . ذلك أن العقول إذا  
استوفت شروطها من العلم والمعرفة استطاعت أن تجد فى تجارب الكتاب  
— وهم قوم لهم تجاربهم بطبيعة الحال — شيئاً أجمل بكثير من التجارب  
التافهة التى يسمح لنا بها المجتمع الآن . ولأننى لأتلمس أى انسان يدعوكم  
إلى ترك الكتاب من أجل القيام بتجربة ما ، بأنه متعب يريد أن يهرب  
( ١١٢ — الأسس )

من جلسة الوحدة التي تتيحها له القراءة في ساعات طوال . سيقول لك ذلك الشخص أشياء كثيرة كيما يحب إليك مفارقة الكتاب وهجران المكتب حتى تخرج إلى الوجود المطلق حيث تحتسى كتوس التجربة مفعمة بالمرارة المعهودة . وأنه لينطاق في وجهك باسم الثقافة التي لا يمكن أن تتحدد مجالاتها بكلمات الكتاب بين يديك . ولكن تيقن من أنه يخدعك ، وأن حياتنا خالية من معنى التجربة الصحيحة ، وأن الجلوس إلى الكتاب أعود عليك بالنفع من أروع أنواع التجارب التي يمكن أن تسمح بها ظروفك .

لأنها حركة رائعة ولا شك أن يقوم الانسان بإلقاء الكتاب بعيداً كيما يستعد للخروج إلى الحياة حيث تمكن المعرفة الكبرى ، وحيث يغترف من الحقيقة ذاتها في باطن الأشياء . ولكن كيف يمكن هذا وعقولنا أخرى من صناديق الإحسان ونفوسنا أضعف من أعواد الذرة ، وأكاد أجزم بأن القراءة هي الملاذ الوحيد للراغبين في التجربة عندنا ، خاصة وأننا نستطيع أن نعدد من التجارب بكثرة القراءة للكتاب العالمين من اصحاب الأقلام الرفيعة . وأبعد شيء عن التصديق هو أن يكون كتاب الغرب الحاليين فارغين من التجربة وضعفاء في جانب الروح ، إذ أنهم قاسوا حقاً من ظروف الحياة ما يجعلنا نطمئن إلى أحكامهم في مجالات المراس لتجربة الحياة الصحيحة . .

### (٧) الشعب الفنانون

..أريد أن أعرف السبب الذي جعل شعبنا « ليس من الشعوب القراءة » على حد تعبيرك ، ومن المستول عن تقصير الشعب في هذا المضمار أهو الشعب نفسه ؟ هذا الشعب الذي كان يسيطر عليه الجهل ويخيم عليه الفقر إلى عهد قريب . .فهو أمى جاهل لا علم له بالقراءة والكتابة والعلم والثقافة . . . وهو

فقير ليس في مقدوره شراء مجلة أو كتاب ليقرأه ، بل لم يكن في مقدوره شراء قوت يومه إن شعبنا ليس شاذاً ، فهو كبقية الشعوب يحب العلم والأدب والاطلاع . ولكن هنالك عقبات تقف في طريقه لتمنعه من بلوغ السعادة هذه العقبات هي التي نعرفها جميعاً ونحس بوقعها في مجتمعاتنا : فقر ومرض وجهل . وأقل نظرة إلى أسلوب الحياة من حولنا ستدبر لنا ببساطة معرفة هذه الأدواء والعقبات التي تحرم الإنسان من جميع حقوقه بل وأبسطها .

لم تبلغ الشعوب العربية بطبيعة الحال تلك الدرجة التي بلغتها شعوب أوروبا ، ولم تصل إلى جزء مما يتمتع به الغربيون من معاني الكرامة الإنسانية . وقد نالت شعوب أوروبا ذلك كله بفضل نضالها الذي لا هوادة فيه ، حتى قضت على معظم العقبات التي في طريقها واستطاعت في النهاية أن تصل إلى حضارتها وثقافتها هذه التي تكلمت عنها . فواجب كل شخص يحتم عليه أن يبحث في أسباب آلام الشعب ومتاعبه ، وأن يعالج هذه الآفات الاجتماعية حتى يستطيع أن يكشف الدواء الناجع بهذا الداء العضال .

فعندما نستطيع أن نقضى على هذه العقبات ، ونخلص الشعب من أوهاقه التي تشده إلى الأرض ، ونهيء ونوسع الفرص الاجتماعية لكل شخص في المجتمع . عندئذ يحق لك ولكل شخص أن يلوم الشعب . وأظن أنه لن يفعل .

( بيت جالا — فلسطين )      وليم شهوان

هذه أغلب فقرات خطابك . ولو استطعت أن أنشره كالملا لفعت فإنه يعطى فكرة طيبة عن جانب له خطورته في علاج المشكلة والواقع أن اهتزاز القلم في يديك وارتعاد أطرافك وأنت تسطر هذه الكلمات دفعني

إلى قراءة الخطاب مرات ومرات وهي دليل في الوقت نفسه على أنك تكتب عن إيمان وعن رغبة صادقة وأنت تصدر في قولك عن نفس حساسة ولن أملك ، وقد جمعت أطراف المشكلة ، إلا أن أو من على كلامك . فأنعجب لهذه الظاهرة الفريدة في بلادنا ، وهي أن الفنون فيها تكلف الإنسان أكثر مما يكلفه أى شيء آخر . إن العلم في بلاد الله جمعا هو أرخص شيء وتكاد تكون رغبة الناس في القراءة نتيجة لإحساسهم بأن هذا الباب لن يكون باهظ التكاليف شأن الدواعي الأخرى للهو . أما عندنا فالكتب والمجلات ذات سعر مرتفع يعجز عن دفعه الإنسان المتوسط الحالة فضلا عن الفقير المعدم .

ولكننى مع ذلك أحس في داخلية نفسى بأن المسألة ليست مسألة فقر أو سواه . فالإحساس الفنى والملكة التى يقدر بها الإنسان طعوم الأشياء المتواردة على خاطره إنما توجد فى بيئتها من غير تأثير كبير بالظروف . ولعل شيئا من الأشياء لم يتح للناس مثلها أتيح لهم أن يفكروا ولو كانوا فى أسوأ الأوقات . فلم يمنع الفقر جان جاك روسو من الخروج إلى الطريق مساء كيما يقرأ على ضوء المصباح العام . ولم يحل جوع أوروبا ونهمها بعد الحرب الأخيرة دون استمرار أهلها فى عاداتهم القديمة .. يقرءون ويقرءون ويقرءون .

ولكننى أستطيع - من ناحية أخرى - أن ألاحظ ملاحظة من شأنها أن تقوض حكمتنا فى العطف على الشعب والاعتذار عنه بخصوص القراءة . ذلك أن فقر الشعوب عندنا لم يمنع دون انتعاش الحركات السينمائية فى مصر والشرق . وبقليل من التأمل نستطيع أن نلص مقدار التهلك الذى يبدية الأفراد عندنا على أفلام السينما ، على الرغم من الفقر الذى يهددهم والعوز الذى يحرمهم من أهم ضرورات الحياة المعيشية ؟ ولا أشك فى أن ثمن تذكرة السينما التى تعرض أفلاماً عربية يساوى

أو يقل قليلا عن ثمن كتاب أدبي لمؤلف كبير. ومع ذلك فالكثيرون منا يفضلون دفع النقود في تذكرة سينما على قراءة قصة أو الإقبال على بحث . ولو أن شعبنا من الشعوب القراءة بحق ، لزهّد في أفلام قيمتها الفنية معروفة ، وأثر القراءة الصامتة حيث تستجلى الروح ، في ظلال الوحدة ، معالم الفن الصحيح ، ومعاني العزة الروحية والكرامة العقلية .

وفي النهاية يمكن القول بأن شعبنا « متفتح » للعالم ولا يقبل الانفضال عن المجتمع ، ويجب التزاحم « مع الآخرين » من أجل نسيان فرديته . . . وهذه هي المشكلة في الواقع . إذ لو استطاع الناس عندنا احتمال العزلة والتسليّة المنفردة ، وأمكن الفرد منا البقاء وحيداً مدة طويلة لاستقامت لنا القراءة ولكننا - في الغالب - لسنا كذلك . . . إننا نميل إلى العمل المشترك ونخشى الانفراد بذواتنا في مكان مقفل . ولا نكاد ندع فرصة لداخلية أنفسنا كيما تطفو وتطفر . ولهذا نفشل في تكوين عادة القراءة التي تتطلب على الخصوص قدرة على مواجهة النفس في حالة ابتعادها عن الآخرين وشجاعة بإزاء الأعاصير الباطنة المخيفة . . . والله أعلم .

## ( ٨ ) وقفات أدبية

قلت في كتابك عن الخيال الحركي في الأدب النقدي عن حافظ وشوقي « ينظر الناقد إلى الشخصية الأدبية على أنها مادة لفنه ، وموضوع من موضوعات بحثه ، ولذلك قلنا نجد في تاريخ الأدب شخصية قد أغفلها النقد ولم يعتد عليها طالما كانت النماذج ضرورة من ضرورات العمل النقدي ، وأساساً من الأسس المذهبية في النقد » . فما هي الأسس المذهبية في النقد؟ وما معنى النماذج التي هي ضرورة من ضرورات العمل النقدي؟ وما هي المدارس النقدية؟

أحمد محمد أحمد

أشكر لك خطابك .. فإنه يتيح لي فرصة الرجوع إلى نفسى مرة أخرى . إذ أن الكاتب عادة يشبه الطاحونة التى تدور فى اتجاه واحد وقلبا تعود . وقد جاءت كلماتى التى تساءلت عنها فى غضون كلامى حافظ وشوقى عرضاً . ولذلك لم آبه فى ذلك الحين لمراجعتها وتحديدتها وتوضيحها التوضيح اللازم . وقد كانت محتاجة ولا شك إلى زيادة بيان ، وذلك هو ما أثار بنفسك الرغبة فى الوقوف الدقيق على معانى الكلمات حتى يظهر المعنى المقصود .

وأبدأ هذه المرة بإعطاء مثل يوضح لنا معانى الكلمات التى أشرت إليها : من المتفق عليه أنه يوجد من بين المثبتين بالأدب قوم يختصون بالنقد ويحاسبون أصحاب الأعمال الأدبية على ما ينتجون . ولا يمكن أن تبنى أحكام هؤلاء النقاد على الأهواء الطارئة والمجاملات الشخصية . وإنما تبنى أحكامهم على أسس مذهبية فى النقد . وهذه الأسس هى عبارة عن الدعائم التى يستند إليها الناقد والمبادئ التى يرجع إليها فى تعزيز مؤاخذاته لصاحب المؤلف أمام الجمهور القارئ . ولا يمكن أن يتشابه النقاد جميعاً فى مقاييسهم ، ويستحيل أن يصدروا كلهم عن أصل فكرى واحد وعن قواعد مكررة .. وإنما ينقسم النقاد فيما بينهم وبين أنفسهم إلى فرق وشيع . كل حسب مفهومه الخاص للعمل الفنى وطريقة تقديره للمؤلف المعروض . ولذلك قلنا إن هذه الأسس مذهبية ، بمعنى أنها تختلف باختلاف المذاهب النقدية التى يدين بها كل ناقد على حدة . فالمذاهب النقدية - شأنها شأن المدارس الأدبية - يختلف بعضها عن بعض ، ويتميز بعضها من بعض ، وتقوم الفروق بين كل منهما تبعاً للأسس الخاصة التى يعتمد عليها أنصار كل مذهب .

ولكن لاحظ شيئاً .. وهو أن هذه الأسس الفكرية التى يتشبع لها أنصار المذهب النقدي المعين محتاجة أشد الحاجة إلى الشواهد التى تؤيدها

والأعمال الأدبية التي تناصرها . أى أنها بعبارة أخرى محتاجة إلى النماذج الفنية التي توضح الفكرة النقدية وتجعلها حقيقة ملموسة . إذ أن الأفكار النقدية لاقية لها على الإطلاق ما لم تتركز إلى نماذج من أعمال الأدباء والشعراء تثبت بها حقيقة اتجاهها وتؤكد بها صدق الادعاء الذي تدعيه . فالأساس النقدى محتاج إلى نموذج ترسم عليه كل الصفات التي يتطلبها أصحابه في العمل الفنى ، وتتوفر فيه واقعياً كل العناصر المراد تأييدها أو رفضها . بذلك لا يهتم القارىء ناقد العمل الفنى بأنه خيالى ، يقترح فحسب بغير عملية تجريبية تؤيد صدق دعواه .

وقد طلع العقاد على أدباء هذا الجيل بمجموعة من المقاييس الأدبية التي جعلها حكماً في تفرقة بين الشعر الصحيح وغير الصحيح . فانهتمته الغالبية بأنه مفكر لا يزيد على كونه صاحب أفكار نقدية وحسب . فما كان منه إلا أن أخرج كتاب ابن الرومى وشعراء مصر كتطبيقات عملية لأفكار وتحليلات ظنوا استحالة تمثلها في الواقع . فهذا هو ما عنيناه بالنماذج . أما سؤالك عن المدارس النقدية فيحتاج إلى إجابة قد تطول بنا إذا أردنا تحديدها وذكر أسمائها وتعيين أشياعها . ولكنك قد عرفت بما تقدم أن المدارس النقدية هي الفئات التي تختصم حول مبادئ نقدية معينة . ونحن في مصر جديرون بأن نسأل هذا السؤال لأننا لم نألف هذا الجور . والمدرسة النقدية الوحيدة التي تكونت لدينا هي التي ضمت أقلام العقاد والمازنى وشكرى ، ولكنها فيما أعتقد قد انتهت من مهمتها ولم يبق إلا القيام بشرح وتطبيقات وتوسيع في جوانب الفكرة التي قامت عليها .

### (٩) وجودية توفيق الحكيم

في أكثر من قصة من قصص توفيق الحكيم استطعت أن أقف على بذور ما تسمونه بالأدب الوجودى ، ولحت هنا وهناك في أعماله ما يصح أن

يكون عناصر لفكرة وجودية كاملة .. هل تعتقدون ذلك ؟ وهل يمكن أن نحاول دراسة أدب الحكيم تحت هذا المنظار ؟ ..

(وزارة المالية) احمد على حسن

توفيق الحكيم رجل فنان ، وليس رجل دعوة . كان من الممكن أن يظهر توفيق الحكيم في حياتنا الأدبية رجلا ضحكا . واضح المذهب ، بين السمات . . ولكنه لا يستطيع أن يخرج على طبيعته كفنانون ليحمل قلبه في اتجاه نقدي يفسر به أعماله ، وتمنح به معاني وتحليلات . لجملة ما كتب . لم ينصرف عن فنه ساعة من الساعات ، واقتصر على توسيع الأدوات الأدبية التي يبنى بها تراكيبه الفنية . ويشيد عليها قصصه وتمثيلياته .

ولقد شغل توفيق الحكيم طيلة أيام حياته بتعميق الوسيلة الفنية وعناصر التكوين الأدبي للقصة ، ودراسة التفصيلات الدقيقة والجزئيات الصغيرة التي يندسج الكاتب منها أعماله ومؤلفاته . ولكنه لم يحاول استعراض مذهبه الفني الخاص ، ولم يسع لتفسير أعماله وتقويمها التقويم اللازم . فمثلا لم ينتظر العقاد شراحا ومفسرين لأعماله الشعرية ولكتبه المؤلفة وإنما قام هو نفسه بعمل كل ما يلزم من التوضيحات ، وكل ما من شأنه أن يقيم البناء المذهبي الكامل لأفكاره وفنونه . أما الحكيم فعلى عكس ذلك ، ظل قابعا ينتظر المحللين والمفسرين ، ولم يحرص على الدعوة لفننه بقدر ما حرص على التكوين والابداع .

ولا شك أنه مما يضر بالكاتب أن يبقى على هذا النحو طالما كان هو نفسه قادرا على أن يكشف لنا من أسلوب فنه ، ومن داخلية ذاته ، ومن باطن فواده ، ما يلقي ضوءا على جملة مؤلفاته . بل نستطيع بهذه الطريقة أن نحصل على مذاهب نقدية مماشية للانجاء الأدبي الخالص عند المؤلف .

ولا أدري ماذا سيكون رأى الأستاذ توفيق الحكيم فيما سأقوله تأيدا



لفكرتك عن وجود وجودية عنده ، بل لا أدري ما إذا كان سيوافق على ما سوف أسرده من كلام في هذا الصدد .

لمست أنا شخصيا ذلك الاتجاه منذ وقت بعيد ، فحسبته مجرد تأثير بالأدب الفرنسى الذى أقبل على دراسته الحكيم منذ فجر حياته . ولكننى بالربط بين جملة من الظواهر استطعت أن أجد مبررات وشواهد على هذا الحكم . على أننا إذا استطعنا أن نتحسس هذه البذور الوجودية فى أعمال الحكيم فعلى أساس أنه من طراز آخر سوى ذلك الطراز الملحد فى فرنسا . ذلك أن الوجودية نوعان : وجودية ملحدة يتزعمها سارتر ، ويمضى تحت لولها سيمون دى بوفوار و ميرلو بورتى وألير كامو ، ووجودية مؤمنة على رأسها جابريل مارسيل ، ويعمل فى اتجاهها مارتن بوبر وكارل بارت . ولو أننى حاولت أن أتحمس اتجاهها وجوديا معينا لدى الحكيم ، فعلى أساس أنه من الطائفة الأخرى ، وأنه أميل بذوقه ومزاجه وشعوره إلى أن يوضع فى قائمة المؤمنين .

هذه أول خطوة فى سبيل الكشف عن المقومات الوجودية فى أعمال الحكيم والخطوة الثانية هى ألا تلتظر منه شروحا فلسفية ، وكتابات فكرية تحليلية فى الأسس التى قامت عليها الوجودية ، لا تلتظر شيئا من هذا . بل لا تحاول أن تجد عنده تحليلا لأفكاره هو نفسه ولو كانت من صميم الوجودية . وإنما لا بد إذا شئت التماس لمحات وجودية أن تجمعها جمعا من مؤلفاته . فيمكنك مثلا أن تقف وقفة طويلة عند قوله فى أهل الكهف على لسان مارتينوس : « إن الوجود المطلق هو العدم » ، وقد صدرت منه هذه العبارة حين لم تكن الوجودية الفرنسية الحديثة قد انتشرت هذا الانتشار الواسع .

كذلك نلاحظ أن الإنسان يعمل فى الوجودية الفرنسية حسب الظروف والمواقف التى تحيط به ، ويكون متجاوبا مع الأوضاع من حوله . لمن

الإنسان في وجودية فرنسا حريص على أن يكون ابنا للعصر والزمن الذى ينشأ فيه ، ويستحيل ان يتجاوب مع الأزمنة الأخرى التى لم يتفق معها بتجاربه وروحه وشخصيته . وشئ من هذا تلبسه بوضوح فى أهل الكهف عندما جاء الفتيان الثلاثة إلى المدينة ولم يمكنهم أن يستمروا فى حياتهم مع الأهلالمقيمين هنالك . فقد جاءوا ليعيشوا فى عالم آخر ليس بينه وبين ما فى نفوسهم من التجارب أدنى رباط . إن هذا الزمن الذى جاءوا ليعيشوا فيه لم يخلق لهم ، ولم يكن زمنهم ، بل هو زمان قوم آخرين . وفكرة الالتزام فى الوجودية الحديثة إنما نبعت من هذه المطابقة بين مشغوليات الإنسان وظروف العصر . وقد كانوا هم شيئا آخر . . شيئا غريبا على هذا الزمن ، فلغظهم فى النهاية ولم يقبلهم ويسرى نفس الخيط من أهل الكهف إلى آخر مسرحية من مسرحيات « مسرح المجتمع » وهى المسماة « لو عرف الشباب » فتجد فيها عين الفكرة بأسقة يانعة .

وتستطيع أن تحس من جملة أعمال الحكيم أنه أخذ موقفا مقابلا لموتف سارتر . . فسارتر يقول إن الإنسان حر وأن وجود الفرد ملزم بأن يخضع لهذه الحرية . . بل إن تجارب الشخص هى التى تحدد معاشه وترسم خطوط حياته وتكون نسيج وجوده . أما عند الحكيم فحرية الإنسان وهم . . إن الإنسان ليس حرا ولكنه سجين زمانه وزمنه هو الذى يصنع وجوده ، ووجود أى انسان مرهون بالزمن الذى يظهر فيه .

كذلك نشعر أن الحكيم لم يستطع أن ينزع نفسه من الوسط الشرقى الذى عاش فيه ، وكانت عقيدته مرهونة بما يسرى الآن بيننا من النزعات الدينية ، وجاءت أفكاره الوجودية متمشية مع أدهان الشرق التى تؤمن ببعث الإنسان ولا تحرم الإنسان من آماله فى حياة أخرى . هذا بينما الوجودية سارتر ملحدة الحادا تاما قويا عنيفا وتذهب إلى حد تأليه الإنسان ، ولو أخذنا نعدد بذور الوجودية فى أعمال الحكيم لكان واجبا علينا أن

تكون حذرين بحيث نضعه إن أمكن بين الوجوديين المؤمنين .

ويحاول الحكيم أن يكون متفائلا في وجوديته ... إذ يبدو لأول وهلة أمام الرأي كما لو كان تضيق الحناق على الإنسان بوضعه داخل اطار زمنى يوحى بالتقاعد والتواكل ، ولكنه فيما أرى قد أحس بأن الوجودية الأوربية جرت الوبال على أوربا ، إذ يظن أن الإنسان الحر عند الأوربيين قد اندفع في حربه ضد الانسان بعد أن شعر بحريته المطلقة وبأن شيئا مالا يحده وأنه فوق كل شيء ، ولا يقوى كائن ما كان على صراعه . فهى إذن نظرية نتيجتها تدمير الإنسان لذاته ، هكذا خيل إلى توفيق الحكيم ، فأراد وضع وجودية مقابلة تشعر الإنسان بأنه ليس وحده صاحب السلطان ، وإنما هو موضوع فى دائرة الوجود أمام كائن جبار هو الزمن ، وكان لزاما على الإنسان أن يكافح الزمن ، وأن يجد وسيلة ذلك فى العمل المتصل لفعل أسلحته وبترو عوامل الفناء ، فقام يناضل ويسعى لبناء كل ما من شأنه أن يحول دون تأثير الزمن فيه بكل ما يكفل له البعث من جديد سواء ماديًا أو معنويًا ، وهكذا يفتح الحكيم أبواب التفاؤل فى الإنسان ويدعم احساسه بحرارة الحياة ، ويأخذ آمال الإنسان وأعماله مأخذ الجدى ، وينشئ لنا ما يصح أن نسميه وجودية مصرية إذا سلطنا بالمقدمات ، والرأى بعد هذا للاستاذ الحكيم نفسه .

## مع « توفيق الحكيم » (سنة ١٩٥٠)

( أما أنا فليس لى فقط ماض قريب . . أماى أن أنفذ  
أيضاً إلى ذلك الماضى السحيق الذى كادت تدرس معالمه  
تحت رمال الزمن . . وأن أنفذ إلى سماء المستقبل من  
خلال غيوم الحاضر . . . )

« توفيق الحكيم ،

كانت الساعة العاشرة والنصف حينما وصلت إلى دار الكتب المصرية  
ولم أكد أخطو بداخلها ، وتحتوينى جدرانها ، حتى أحسست بأنى لم أعد  
غريباً على هذا المكان مثلبا كنت أشعر من قبل . فديرها رجل أديب  
فنان يعرف قيمة الثقافة ويشارك فى المعرفة ، ويضيف إلى كتب الدار كتباً  
هى عصارة فنه وفكره . . فليس حسبه أن يأتى لها بالكتب من الخارج .

ولم أكد أطل عليه برأسى من وراء باب مكتبه حتى قام محيياً باسمى  
وقال : إنك لم « تكذب خبراً ، فأسرعت لأخذ الحديث . قلت : والله  
خشيت أن « تلسى » اتفاق معك . قال : وهل لديك أسئلة معينة ؟ قلت :  
أمل فى ذلك لولا خشيتى من مزاجك الشخصى . قال : إذا فابدأ . قلت :  
هل يذكر الأستاذ مقالاً كتبته فى مثل هذا الشهر من العام الماضى فى « الثقافة »  
تحت عنوان « الأسطورة فى الأدب العربى » . فقد جاءت فيه عبارة خاصة  
بك إذ قلت : « لقد حاول الأدباء أن يتخذوا من القرآن مثلاً أعلى فى أعمالهم  
وجعلوا يقتبسون منه الحكاية تلو الحكاية من أجل أن يقصوها على طريقهم  
وحسب ما تمليه عليه أفكارهم العصرية . ولكنهم لم يستطيعوا أن يأخذوا  
الإذن بالتصرف الذى يوائم اتجاههم الفنى . ومن ثم أخفقت الأسطورة  
فى الأدب العربى سواء فى رسالة الغفران لأبى العلاء وأهل الكهف وسليمان .

الحكيم و « محمد » لتوفيق الحكيم . « فلماذا ترى في قولي ذلك ؟ »

وهنا حلقت عيون توفيق الحكيم في أرجاء الغرفة . ثم في النافذة التي يدخل منها الضوء إلى حجرة مكتبه وقال : لماذا لا تحاولون القياس تيار خفي للكاتب يجري من تحت هذه الظواهر التي تبدو أمام أعينكم في العمل الفني . فأننا مثلاً لم أقصد أن أتبع اتجاهها أسطورياً صرفاً أو قصصياً بحتاً . ولكنني عانيت بأن أرسم في داخلية هذا الاتجاه خطأ متصلاً ينبع من فكرة معينة بالذات يمكن للنقاد البناء أن ينشئ عليها عمله .. ولكن هذا الخط قلما يلتفت إليه أكثر الباحثين .. ذلك لأننا لم نزل في عهد لم يظهر فيه بعد - إلا نادراً - تلك الطبقة من كبار النقاد الذين يعكفون على أدب بلادهم ، كما يفعل النقاد في أدب الأوربيين ، ليخرجوا منه الاتجاهات . ويخلقوا النظريات ، ويصلوا الأدب العربي الحديث بأرضه وماضييه وما يحيط به من مؤثرات وحضارات حتى يصبح أدباً مدروساً مبحوثاً كالآداب الكبرى .

هذا هو السر في أن معظمنا يسأل قبل أن يبحث . . . إنك تسألني عن رأيي في قصصى القوائم على الأساطير ؟ . . . الجواب الصريح تجده في كتابي « تحت شمس الفكر » . ولأجنيبك المشقة ، أقول لك الآن بسرعة : أنى أو من بوجود روااسب لآلاف من السنين الباقية في أعماقنا دائماً ، وما عمل في ناحية الأساطير سوى مجرد محاولة لمد جمل يربط حياتنا الروحية الفكرية في أطوارها المختلفة ، كما يربط الإنسان طفولته بصباهه بشبابه بكهولته في كائن واحد وروح واحد ، إن روحنا الكامن لا يتغير بتغير الأزمان ولا يختلف كثيراً باختلاف العصور والأديان .

لقد جاء على لسان إيزيس في تمثلية « شهرزاد » : أنا كل ما كان ، كل ما يكون ، كل ما سيكون ، . . .

لقد رأيت صلة خفيفة بين إيزيس الفرعونية وشهرزاد التي ظهرت

في العصور العربية .. واقتبست من القرآن الكريم أفكاراً رأيت لها حقيقة غائرة في فلسفة مصر القديمة .. بل كنت فيها بذرة عن الوجود والعدم متصل بذهب الوجودية ، لاحظ بعضهم ، قبل أن تظهر الوجودية نفسها بسنوات .. فالماضى والحاضر والمستقبل يمكن أن تتحد في تفكيرنا وروحنا على هذه الأرض وفي هذه البلاد ، على الرغم من اختلاف العصور والأساطير والأردية والأزياء .. إن مصر قد حاربت الزمن منذ الأزل . وأنها لتتصردأثماً على الزمن بروحها المتجدد ، إن مصر هي البعث الدائم لروح خالد . هذا الروح أو هذا القلب الدائم المتجدد هو الذى أوحى إلى بريسكا أن تقول فى « أهل الكهف » : القلب قهر الزمن . . .

ربما كان هذا أيضاً هو ما رأيت أن أجعله أساساً للتراجيديا العربية ، أن التراجيديا على وجه العموم هى التعبير صراع الانسان ضد قوى أخرى وهذا سر من أسرار أهميتها .. هذا الصراع عند الأغريق يقوم بين الانسان وآلهته ، وعند الأوربيين مثل ( كورنى وراسين ) ، يقوم بين الانسان وعاطفته . ولقد رأيت أن الصراع فى التراجيديا العربية أو العصرية يجب أن يقوم بين الانسان وزمنه .

الصراع بين الانسان والزمن . وما أدى إليه من فكرة البعث واللجوء إلى التسليح المادى بالتحنيط والتشييد عند المصريين القدماء ، والتسليح الروحى بالإيمان بجنة الخلد فى المسيحية والاسلام . هذا الصراع بين الانسان والزمن .. أى عوامل الفناء التى تهدد كيانه وتحلل شخصيته وتحطم بنيانه . ألا يجوز أن نتخذ منه أساساً لنا فى إقامة « تراجيديا مصرية عربية » ؟ .

وسكت توفيق الحكيم . . .

وهنا أفقت لنفسى قليلاً . وأخذت أتأمل فى هذا الوجه المحمر بوقدة الفكر وفى ذلك الجسم الذى لا يكف عن الحركة مع ألفاظه وكلماته التى يخرجها فى تقطع يشعرك بأنه يرسم الحديث الذى يلقيه ولا يكتفى بسرده .

وسألته قبل أن يتأدى في صمته من جديد سؤال آخر . فقلت : ألاحظ حقاً — خصوصاً على مسرحياتك الفلسفية أنها تسير في هذا الاتجاه فالملاحظ أنك لا تؤلف للمسرح ، لمجرد إثارة العواطف السطحية . بل لمتابعة فكرة تؤمن بها في أعماق نفسك وتبنى عليها عملك . . . ولكن هل يستطيع مسرحك أن يصل إلى الجماهير الحاضرة ؟ . . .

— ينبغي ملاحظة أنني بدأت العمل للمسرح كرجل مسرح فقط ، وحاولت تقديم شيء للجمهور أيام فرقة عكاشة التمثيلية منذ أكثر من ربع قرن . وأنتجت حينذاك رواية العريس وعلى بابا والمرأة الجديدة وخاتم سليمان وكانت على بابا وخاتم سليمان أوبريت . أما تمثيلية المرأة الجديدة والعريس فقد أردت بهما معالجة مشاكل اجتماعية . ولا تنسى أن المراد من وراء تلك المسرحيات كان مجرد تسليية الجمهور المقبل على المسارح في ذلك الوقت . ولكن عندما أردت وضع المسرح على أساس جدى متصل بثقافتنا الأزلية وجدت أن حالة المسرح في مصر حتى اليوم لا تشجع على تمثيل هذا النوع من الروايات ذلك أن اللون الغالب على مسارحنا الناجحة اليوم هو السيطرة على غرائز الجماهير بإغراقها في هذيان من الضحك أو سيل من الدموع . وقد أدت هذه النزعة التجارية الاستغلالية لغرائز الشعب إلى تحليل قواه الكامنة وتحطيم شخصيته الواعية وسلب إدراكه للبعاء والأهداف العليا التي يجب أن يلشظ لها ويتهذب بها ليقفز ويثب إلى أعلى . . . . فالمسرح باعتباره أداة لا يفاظ عقل الشعب وتلميحه لإدراكه وترقية فكره وتهذيب روحه وتكوين شخصيته لم يسخ عليه أحد بالمال والجهد ليؤثر في الشعب تأثيراً فعالاً . . . . ولكن المال أنفق وينفق نسخاء في تأسيس دور اللهو التي تخدر أعصاب الشعب . وهذا هو سر النجاح الحالى الجارف للبلاهي الاستعراضية وما هو على شاكلتها من مسارح الترفيه . لذلك أعتقد أنه لم يكن الوقت بعد لتمثيل روايات من النوع الذى نتحدث عنه . وعندما تكثر وتعم المسارح بمعناه الذى نفهمه وتقدم غذاءها النافع إلى الجماهير . . . فإن

من المحتمل أن تلعب هذه التمثيليات دورها على أن هناك روايات الاجتماعيه وخصوصاً في كتاب «مسرح المجتمع» الذي يضم أكثر من عشرين مسرحية مستوحاة من مشكلات مجتمعتنا الحاضر، وما يجري فيه من أطوار حياتنا اليومية، الزاخرة بشتى الصور والأوضاع والاتجاهات المصريه، خصوصاً بعد الحرب الأخيرة... هذا التصوير لحياة الشعب في حاضره له فائدة كبرى في الكشف عن حياته الماضية. ولأسق لك مثلاً صغيراً: بعد أن ترجم كتابي «يوميات نائب في الأرياف»، ونشر في الخارج، وصلني خطاب من عالم أوروبي في الآثار يخبرني دهشاً أن علاقة الحكام بالمحكومين الريف المصري الحاضر كما صورت في كتابي تكاد تطابق تلك العلاقة نفسها في حياة الفلاحين في مصر القديمة، وأن طريقة قيامهم بالشكوى والتظلم من حكاهم مشابهة لما حدث منهم قبل الميلاد بألف عام... من ذلك يتضح أن التصوير الصادق لحياة الشعب الحاضرة يمكن أن يكشف النقاب عن حياته الماضية، كما يمكن أن ينم عن اتجاهات حياته المستقبلية... هذا الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل في حياة الأمة وروحها هو من أهداف الأدب التي اعتنقتها وحاولت تحقيقها... ذلك أن شخصية الأمة هي وحدة لا تتجزأ تضم أمسها ويومها وغدها... والأدب في عقيدتي هو المنوط به عملية الكشف والربط والبحث والدفع لهذه المراحل في شخصية الأمة.

وبعبارة أخرى أقول لك :

الأدب كائن له عين تكشف الغطاء عن روح الأمة، ويد تربط بين أجزاء شخصيتها ومراحل تطورها، وقدم تسعى بها إلى غد أرق ومستقبل أعدل...

وعندئذ قمت واقفاً وحيبت الرجل تحية لإنسان يشعر بما لهؤلاء الكبار من حق في رقابنا تحن الشباب.



## الفصل الخامس

### حقيقة المعنى الأدبي

#### ١ - الأصول النظرية للمعنى

جرت مناقشة باحدى الجمعيات الأدبية حول ديوان شعر « قاب قوسين  
للأستاذ محمود حسن إسماعيل . وجلست بين المستمعين أرقب الأساندة  
المتحدثين الأجلاء من مدرسي الأدب العربي والنقد باحدى جامعاتنا .

وتحدث أحدهم ولعله شيخهم عن الديوان قائلا عن محمود حسن إسماعيل  
أنه شاعر رومانتيكي يستخدم ألفاظا وتعبيرات مستهلكة من ألفاظ القدا  
وتعبيراتهم . وقال أن الشاعر صاحب الديوان رجل رومانسي وله تعبيرات  
استنفدها الشعر القديم لطول عهده باستخدامها .

وقال آخر عن محمود حسن إسماعيل أنه يعبر في صورة حسية عن  
الأفكار الشعرية التي يعرضها فهو إذن شاعر يعتمد إلى الصورة الحسية  
للتعبير عن الأفكار التي يقصد إزابتها .

وهذا الرأي الأخير الخاص بالشعر قلت به في كتابي عن « عبقرية العقاد »  
لشرح طبيعة العقاد الشعرية . ولذلك تعجبت إسماع عین الطريقة التي  
اتبعتها في شرح شعر العقاد أمام شعر محمود حسن إسماعيل وبينهما  
ما بينهما من الخلاف والاختلاف . بل أن الفروق بينهما لاتعد ولا تنحصر  
في هذه النقطة الجوهرية بالذات .

وقلت لنفسی من ثم أن الخطأ الذي وقع فيه الناقدان الحصيفان يرجع  
( م ١٢ - الأسس )

إلى سوء تقديرهما للمعنى . نعم أن الخطأين المذكورين في كلامهما يرجعان أصلاً إلى سوء تقدير المعنى الأدبي . وهذا نفسه هو مصدر العفوية التي سيطر على النقد عندنا وسر ترنح آراء المشتغلين بهذه المهمة بيننا .

وقد ساءنى ولاشك أن يخلط ناقد كهذا المتحدث الثانى بين معنى الحسية بالمعنى الحسى المادى ومعنى الحسية بالمعنى الحدسى الصوفى . وإذا كان قد استوعب كلفاً عن شعر العقاد ليطبقها على محمود حسن كطريقة فى النقد فهو لاشك مخطئ . خطأً بليغاً . اذ يكفى إذن فى رأيه تطبيق أى كلام عن شاعر على أى شاعر آخر بلا قيد ولا شرط لمجرد اجتماعهما على صناعة الشعر .

وحقيقة الأمر أنه لو كان قد أعطى بعض الاهتمام للحساسية الذوقية فى تقدير المعانى لما اختلط عليه الأمر قط . لو أعطى بعض التقدير للفروق المعنوية الدقيقة لأحس بالفارق الهائل بين الترجمة بالصورة الحسية عن الأفكار وبين تهيو الحدس لالتقاط تهاويم الرؤية ولا أشك فى أنه من العبث أن نعطى أمثلة على ذلك لأن من يحمل أبسط الحقائق المعنوية فى فن النقد الأدبى سيظل حتماً أبعد ما يكون عن التصور العام فى تذوق الفنون . وإذا لم يستطع الناقد أن يلتقط خلال المعانى ملامح الاختلاف بين الوصف الحسى والوصف الحدسى فسيظل بعيداً كل البعد عن الاشكال العام فى النقد .

بقى أن نعود إلى صاحبنا الأول الذى أوفهم الجاسين أن محمود اسماعيل رومانسى . ولو لم ينجل هذا المتحدث من أهميته الوظيفية فى التأثير على المتطلعين إلى المعرفة النقدية بين الشباب لكانت له أسوة حسنة فيما قاله سواه من الباحثين . ولكنه يود أن يكون له رأى وأن يفرض هذا الرأى على الطلاب الذين يستوعبون هذا الكلام للامتحان فيه . وهنا موضع الخطورة .

وعندما قلت له ياسيدى كيف تقول عن الشاعر أنه رومانسى وتقول عنه فى نفس الوقت أنه تقليدى يستخدم التعبيرات المتهاكمة . فهاتان حقيقتان متناقضتان . جاء رده أسوأ فى البلاغة من السكوت فقال : أننا هنا فى هذه البلاد نستخدم الرومانسية للتعبير عن العاطفية . وهذا هو المعنى الشائع الذى صرنا نأخذ به . فقلت له : وما هى وظيفتكم فى التدريس الجامعى أن لم يكن الغرض منها تصحيح المفهومات الخاطئة ؟ وهناك الأستاذ بليغا فى سكوته .

والواقع أن النقص فى الدراسات الخاصة ببيان حقيقة المعنى الأدبى قد أدت إلى هذا الغموض فيما يتعلق بكثير من الحقائق الأدبية . بل إن معظم الحقائق الأدبية لا يمكن أن تعرف إلا إذا قمنا بالدخول إليها عن طريق دراسة المعنى ذاته دراسة وافية .

ونحن إذا كنا اليوم نحاول إيقاظ الوعى فيما يتعلق بطبيعة المعنى الأدبى فما ذلك إلا لأننا اكتشفنا خطأ الدخول إلى ميدان الأدب النقدى عن طريق مفهومات بعيدة كل البعد عن الهدف الصحيح . فهناك من يدرسون الأدب من وجهة نظر تاريخية مثل طه حسين وأعوانه . وهناك من يدرسون الأدب من وجهة نظر منهجية مثل الخولى وأصدقائه وهناك من يدرسون الأدب من ناحية واقعية وهم لا يدركون معنى الواقعية . وهناك من يقحمون علوم النفس فى تفسير طبيعة الأدب . وهناك من يقبلون على النقد كأنه مجال فكاهة وأطروفة . وآخرون يقبلون على الأدب من ناحية كونه فنا من فنون الجدل حول الشكل والمضمون أو حول الفردية والجماعية .

ولو بذل نقادنا بعض جهدهم فى الكشف عن مقومات المعنى الأدبى لأراحوا أنفسهم من هذا العناء بأكمله ونفذوا إلى الأدب من طريقه الضرورى لا يمكن أن نقوم بدراسة الأدب دون أن نلم إلماما كافيا بحقيقة المعنى

وأوجه استخدامه وطرائق تشكيله . لو استطاع الكاتب أن يرشد القارى إلى حقائق المعنى الأدبى لذلل أمامه كل الصعاب لأن المعنى هو مجال رهاقة الحس ومجال دقة الذوق . بل لا يفتأ القارىء القادر على التعرف على الفروق الدقيقة بين المعانى أن يصير على قدر بالغ من الحساسية والرهاقة فى التصور والفهم والتذوق .

ولو اكتسب هذا الأستاذ الناقد الذى سبقت الإشارة إليه خبرة وكياسة فى تقدير المعانى وفى التفرقة بين أوجه المعانى المختلفة فى سياقها المذهبى لما حدثت هذه الأخطاء الكبيرة ولأمكن من بعد تلافى جملة الأخطاء البسيطة .

ذلك أنه لم يكن عليه إلا أن يطالع أسلوب الإحساس بالطبيعة لدى الشاعر الذى يتكلم عنه كي يدرك فى التوافيق الدقيقة والمميزات الخاصة التى تكسب المشهد المنظور طابعه الخاص به . لو أنك ألقت إحساس الرومانتيكين بالطبيعة أو إحساسهم بالحقيقة الفنية لاستطعت أن تميز كلام الرومانتيكى من أى كلام آخرهما استخدم من التراكيب والعبارات ومهما زيف من الأخيلة والتصاوير .

للشاعر الرومانتيكى إحساس معين بحقيقة الفن وإحساس معين بالمشهد الطبيعى . ولو أغفلت مثل هذه المعانى الأدبية لما استطعت أن تشتغل بمهنة النقد فضلاً عن أن تستعيد الأحاسيس بالمعانى والتصورات كمجرد قارىء عادى .

ولا شك أن الكتاب والنقاد عندنا قد تصوروا سهولة النقد الفنى للأعمال الأدبية لأنهم لم يخطر على بالهم هذا الجانب إطلاقاً . لا يتصورون أن هذه الحرفة فى حاجة ماسة إلى ذوق مرهف يقدر الفروق الدقيقة جداً فى المعانى وفى الأخيلة وفى التصورات ومن هنا دخلوا إلى النقد أو نزلوا

إلى ميدانه متعامين عن هذا الجانب كلية لإراحة بالهم من المشكلة الحقيقية في الأدب .

إذا اجتمعت للناقد قدرة على تذوق المعاني الأدبية ومعرفة قوية نفاذة بتاريخ الأدب تؤهلانه للصمود في ميدان النقد عن طريق التذوق والمقارنة والتعريف والفهم الصحيح لصار عندنا فعلاً ما يمكن أن نسميه بالنقد . وإذا كان الناقد أساساً لا يدرك ما يمكن أن توجد من فروق بين الرومانتيكي وبين الكلاسيكي وهي أم أبواب النقد ( وخاصة إذا عرفنا أن الرومانسية ثورة ومذهب ووجدان ) فلا أقل من أن يبحث عن صناعة أخرى تغني القراء عن الحاجة إليه .

ولو تذكر هذا الناقد مثلاً أن الرومانتيكي ينفذ إلى ما هو عرضي مؤقت في الحياة وفي الإنسان ذاته لعرف أنه يفرض على نفسه مع استئدال إدراك الذوق الخاص بعصره فقط وأنه يحطم خط السير المتصل للذوق الإنساني . وبهذا لا يمكن أن يكون تقليدياً في شيء . أعني لا يمكن أن يكون كلاسيكياً بالمعنى المعروف .

والحقيقة التي يمكن أن نستخلصها من هذا كله هي أن المعنى يتحدد وفقاً للشخص ولا اتجاهه ولعصره ولسعة تصوراته عن الأشياء والموجودات والحياة . بل يرتبط المعنى بالاتجاه المذهبي ارتباطاً قوياً ولا يمكن أن يتشابه المعنى لدى شاعرين أو لدى كاتنين من عصرين مختلفين . والسبب في ذلك هو أن للمعنى أبعاداً يقاس بها وأعماقاً وظروفاً لا تتشابه إلا على نحو عابر لا يجهل حقيقة الناقد المتخصص .

وإذا اختلطت مجموعة من المعاني أو الصور أو الأخيلة لدى أحد النقاد بحيث لم يعد يستطيع أن يتعرف على أقدارها فمعنى ذلك ببساطة أنه لم يخلق لهذه المهمة أو أنه لم يكتسب الخبرة الكافية التي تؤهله لها .

وقد انساق الكثيرون من النقاد لتيار نقدى يرمى إلى تشريح العمل الأدبي أو تشخيص الملامح الخاصة بالعمل الفني على نحو ما يفعل الطبيب أو المحلل الكيميائي . وأيد سانت ييف ذلك وحقق هذه الخاصية في طريقته في تناول الكتب والأعمال الأدبية وأشار جان رويستانت في بحث له عن أميل زولا إلى اتجاه النزعة الطبيعية التي سادت في الأدب والتي كانت تبتلع إلى اعتبار الأدب وظيفية تجريبية لإجراء العمليات على المشاعر والأحاسيس . وكان راسكين يتحدث عن قوانين الفن الصارمة كقوانين الكيمياء . وسار كثير من النقاد في هذا الاتجاه .

غير أن دلالة هذا الاتجاه الوحيدة ليست في تحويل الأدب إلى علم بقدر ما هي في التعبير عن مدى رهافة المعاني الأدبية التي تحتاج إلى مزولة تشبه مزولة الطبيب لمهام عمله . لهذا الاتجاه دلالة واحدة وهي أن الأدب يحتاج إلى خبرة كبيرة ودقيقة بالأعمال الأدبية من حيث هي حقائق معنوية . وإذا استطعنا أن نبلغ هذه الحقائق إلى القراء العاديين أمكن مع الزمن إعداد مجموعة جديدة من الأذواق السليمة التي تقوم هي نفسها بإسقاط أصحاب الشروح والتفسيرات الجريئة في غير صدق . ولهذا السبب عينه صرت أدعو دائماً في المجالات الأدبية والعلمية للنس مبادئ أساسية تعين على السير في هذا الاتجاه :

١ — العلم هو تطابق جزئيات العمل مع الضرورات التي تفرضها طبيعة إنتاج ذلك العمل في فرع تخصصه . بمعنى أن العلم هو البحث المؤدى في أى فرع من فروع المعرفة على شرط تطابق جزئياته مع شروط ذلك الفرع . وعلى ذلك يمكن أن يكون البحث في فرع بعيد كل البعد عن مجالات العلم الوضعي وأن يجمع رغم ذلك صفة العلمية لاتفاقه التام مع فرع التخصص الذي يشتغل فيه حتى ولو كان فرع التخصص ذاك هو علم التنجيم أو الأرواح أو السحر . فكلمة العلم معناها تمشي كل جزئيات البحث مع مقتضيات فرع التخصص الخاص بهذا البحث في مجالات المعرفة .

٢ — ليس الفن الأدبي حشداً للمعلومات وإنما هو تداول للمعاني بل هو براعة وحذق في هذا التداول . وقد رتتا على تداول المعاني هي التي تحدد مستوى الفن الذي نعمل في إطاره .

٣ — لا بد من الفصل بين الثقافة وبين التريية وليس من وظيفتي ككاتب أقوم بمهام المدرس بين التلاميذ . وليس غرض الفن الأدبي تربوياً وليس عمل الكاتب تعليمياً أو أخلاقياً .

٤ — يختلط العمل الفني بالقوى التي تكمن فيه أى أننا نجعل العمل الفني والأثر الذي يمثله شيئاً واحداً . ولهذا نعتقد أن قوة العمل الفني فيما يرويه بينما تكمن هذه القوة في العمل الفني ذاته . ووظيفة الناقد الحقيقية هي قدرته على التعريف بالقوة الحقيقية في العمل الفني ذاته بغض النظر عن العوامل الفرعية المساعدة على تقدير العمل .

٥ — يرتبط النقد ارتباطاً أساسياً بالثقافة وبالحضارة وبالجهد المبذول في ميدان الفكر والتعمق . ولذلك فهو تجاوز دائم أو نقد للنقد الانطباعي المباشر .

ولهذا كله فقد أخذت على عاتقي مهمة التعريف بهذه الحقائق الميدانية من أجل التغاضي عن أخطاء المرحلة التي وصلنا إليها ومن أجل العمل المستمر على بلوغ درجة أوفى في حقل النقد . ولا بد أولاً وأخيراً أن نعرف قدر المعنى الأدبي كي نقدم على صناعة النقد أو على مهمة الفهم الأدبي مزودين بأوفى وأهم سلاح في أغمار الناقد .

## ٢ — كيفية تداول المعنى

لا غنى للكاتب أو للشاعر عن تداول المعاني . ولا سبيل أمام الناقد لبلوغ ما يتطلبه عمله من إتقان بغير خبرة ومعرفة بتداول المعاني . ولذلك لا حيلة أمام الجميع في أمرين :

أولها الألفة الشديدة للمعاني المتداولة في تاريخ النقد وتاريخ الأدب .

وثانيهما التمكن من تداول المعاني بغير خطأ من ناحية وبغير إساءة إلى التعبير من ناحية أخرى . ولا يمكن أن يملك الكاتب زمام التعبير من هاتين الناحيتين بدون خبرة ومعرفة ومران طويل .

ولذلك نحن لا نعجب من كثرة ترديد النقاد العرب القدماء ضرورة المران على الكتابة في الفترات المبكرة من الصباح . على أنه ينبغي أن نفهم حثم الكاتب على المران لا بوصفه تدريباً على الإلهام ولكن بوصفه ممارسة فعلية لصياغة المعاني . إذ الواقع أن صياغة المعاني هي أشق مهمة يقوم بها الأديب وأخطر طابع للعمل الأدبي المعاصر .

بل إن الهيئات العلوية التي لا تعمل حساب هذه الحقيقة تخسر الشيء الكثير ويفوتها الأسلوب الصحيح لتخريج القادرين على الكتابة وعلى الفهم للأساليب والتعابير . فليس في جملة التعابير والأساليب اللفظية التي يعرفها ويعيها الكاتب أى أهمية . إنما الأهمية للممارسة للمعاني عند تداولها جنباً إلى جنب مع هذه التعابير في أجواها المختلفة ومستوياتها العديدة . أعني أنه لا غنى عن ممارسة استخدام الكلمات والتعابير وقتاً طويلاً من أجل تذليل الصعوبات في غموض التعريفات وفي عدم تشابك المعاني مع الحقائق الموضوعية الفعلية في الحياة الجارية أو مع الحقائق التاريخية بالنسبة إلى المفهومات والنزعات المذهبية .

فمثلاً إذا شئت أن أتعرض للفروق الدقيقة بين التراجيديا وبين المأساة أو الدراما فلا أقل من أن أعرف التاريخ الخاص بالاسمين ومدى تطور المعاني الخاصة بكل منهما . لا بد أن ألتزم بحقيقة التراجيديا وأن أعرف خصائص الدراما بحيث أملك أساساً ثابتاً للفرقة أو للتقريب بينهما . ثم يأتي دور آخر حين أتعرض للكلام أو للكتابة في موضوع مسرحية من المسرحيات



حينئذ لا بد أن تكون معارفى عن تاريخ التراجيديات وتاريخ الدراما واضحة تماما . ثم ينبغى من ناحية أخرى أن أتداول العبارات فيما أتعرض له من الجزئيات الفنية فى العمل المنقود بما لا يتعارض مع الحقائق الأصلية من جهة وبما يتفق مع طبيعة العمل المعروض ذاته من جهة أخرى . ولذلك فحقائق المعنى الخاصة بالمسرحية الحاضرة بالفعل لا تستوفى بمجرد الملاحظة العادية وإنما بالمران الطويل على التعامل بالعبارات بما لا يחדش المفهومات القديمة أو الحقائق القائمة .

ولذلك يطول كلام الانسان عن هذه الموضوعات دون أن يبلغ المستوى الذى يحقق نجاح أفكاره . فلا يتحقق هذا النجاح إلا بتداول المعانى تداولاً طويلاً يسمح بمعرفة الفروق الدقيقة فى المواقف وفى الملابس وفى الهيئة البنائية ذاتها للعمل المسرحى .

ينبغى من ثم أن يتعرف المرء على معنى التراجيديات وعلى معنى الدراما بفضل القراءة المتصلة فى هذا الباب حتى تبين له معالم الفروق الدقيقة بين كل منهما . فاذا واجه المرء المسرحية عمل بكل قواه على كشف الجانب التراجيذى فيها وهو الجانب الخاص بمثل المصير أو القدر . وعمل أيضاً على توضيح الجانب الدرامى فيها وهو الشكل البنائى للمسرحية . عندئذ فقط يستطيع أن يتداول المعانى المتصلة بهذين الجانبين بعد مران طويل على ممارسة التعبير فى كلا الحقلين .

ومن النقد من يتصور سهولة الأمر بحيث يخيل إليه أن المسألة لا تعدو أن تكون مزاوله تخصص واحتراف . ولكن الواقع أن نقاداً كثيرين وكتاباً كباراً تناولوا هذه الموضوعات فى كلامهم وتشعر فى ثنايا كلامهم بمنتهى حذرهم ودقتهم فى أداء الكلمات الخاصة بهذه الموضوعات .

فيقول برازيلاك مثلاً فى البحث الذى كتبه عن كورينى ان شخصيات

التراجيديا بعكس شخصيات الدراما يكادون يكونون جميعاً من الأذكيا الذين بلغوا درجة من النباهة والوعى . فهم يعرفون ما هم عليه ويحللون أمرهم في متعة غير ظاهرة وهي متعة الشعور الواضح .

وبطبيعة الحال يخيل إلينا أن الناقد يرسل الكلام على سجيته بغير أدنى تكلف .

وهذا هو الحال عند كل من يقترب من موضوعات المسرح من الكتاب أو النقاد الكبار . إنهم يرسلون الكلام إرسالا في هذه الموضوعات مع الحذر الشديد بحيث لا يذهب كلامهم إلى أبعد مما تحدده تجاربهم في هذا الحقل أو إلى أقل مما يريدون أن يحدوده في هذا المجال سعياً إلى التقدم في البحث والتوضيح .

ويعبر استندال تعبيراً دقيقاً فيقول أن الاهتمام الوجداني الذي يتابع الناس به إحدى الشخصيات يقيم التراجيديا بينما تقوم الكوميديا على مجرد الفضول الذي يصرف كل انتباهنا إلى مائه من التفاصيل المنوعة . فالاهتمام الذي توحى به جولي دى اتانش اهتمام تراجيدى . بينما تمثل كوريولانوس لشكسبير الكوميديا . ويبدو لي — هكذا يقول استندال في مقالته المشهورة عن راسين وشكسبير — إن خلط أحد هذين الاهتمامين بالآخر ليس يسيراً .

ويذكرنا كلام استندال هنا بصدد الدفاع عن الدراما الرومانتيكية ضد الكلاسيكية بمشا كل الفروق الدقيقة في المسرح بين المعنويات الملتصقة بالمشاهد الخاصة بالغيرة أو الحب أو بالانفعالات الوجدانية العنيفة . فيقول الفريد دى موسيه مثلاً إنه لم يعد وجود في عالمنا لما اعتاد القدماء أن يسموه مصيراً أو قدراً أو حتمية . ويلتقط جان أنوى ( ينطق أنوى بضم وتشديد النون وسكون الياء لا بسكون النون وكسر الواو كما يفعل

الكثيرون) هذا المعنى ويؤكد الفروق بين التراجيديا والدراما على أساس أن الإنسان في التراجيديا هادىء مسالم يقبل المصير بينما يقوم إنسان الدراما بصراع قوى أملا في الخلاص والخروج على القدر . وعلى ضوء هذا الكلام أمكنه تفسير مسرحيته عن أنتيجونا .

غير أن المشكلة في تحقيق المعنى لا تتوقف عادة عند القدرة على رؤية الأبعاد الخاصة بالعمل الأدبي بأكمله . ولكنها تمتد أيضا إلى الجزئيات المشهدية في المواقف المختلفة من كل مسرحية في حد ذاتها . ولذلك يعتمد المؤلفون إلى استعادة بعض المشا كل الحيوية أو المواقف الكبيرة بصورة مختلفة عن الطريقة التي اعتاد السابقون تقديمها بها . وهنا تغير دلالة الموقف بأكمله . بل ويصبح المعنى ذاته طريقة للإيجاء الفكرى وللتعديل في مفهومات الطبائع أو الحقائق .

وسأحاول هنا أضرب المثل على دقة المعاني الأدبية من نماذج معروفة . سأأخذ مثلا من قتل عطيل لدزدامونة نقطة بدء لتصوير كيفية تداول وتطور الحقائق المعنوية لدى الكتاب . قتل عطيل دزدامونة في قبة كتعبير عن حبه وغيرته معا على هذه المرأة . والحدث واضح بطبيعة الحال وإن كان يحتمل تفاسير متباينة . فقد دفعت الشكوك والوساوس بعطيل إلى قتل زوجته . وكان هو أسمر البشرة وكانت هي رائعة الحسن . وداهمت عقله شكوك عنيفة بشأن إخلاصها له . ونستطيع أن نقول مثلا أن عطيل قد أقدم على قتل زوجته تحت تأثير الوهم أو تحت تأثير الغيرة الشديدة أو تحت تأثير الحب الغاضب المتوجس أو تحت تأثير معنى من معاني الحب في الاغتصاب والامتلاك والاعتداء والتباغض وعدم الوثوق .

كل هذا ممكن ، ولكن الكتاب لم يلبثوا أن شاركوا في تداول هذا المعنى كلا على طريقته . فنجد مثلا دستوفسكى يشير في كتابه الأخير عن (البالغ) إن فرسيلوف أنبا المتحدث في أحد الأيام إن عطيل لم يقتل دزدامونه

ولم يقتل نفسه بعد ذلك عن غيرة وإنما لأن مثله الأعلى كان قد تحطم .

والحقيقة أن دوستويفسكى اعتاد أن يدعنا في غير تحديد تام فيما يتعلق بدلالة الحب لديه عامة . فأحياناً يكون الحب عنده جسدياً وأحياناً يكون صوفياً . ولم يعتد الصراحة بهذا الشأن . فهو يقترح أو يوحى أحياناً ولكنه يراوغ في التحديد . ويؤكد أندريه جيد أنه اضطر إلى قراءة قصته عن العييط أربع مرات حتى اكتشف آخر مرة بوضوح واقتناع أن كل الطفرات المزاجية للجنرال إيبانتشين فيما يتعلق بالأمير مويشكين مصدرها عدم التأكد أو عدم اليقين لدى كل من زوجته (خصوصاً) وابنته (خطيبة الأمير) من قدرة الأمير على أن يكون زوجاً حقيقياً أو من صلاحيته لتوفير حياة زوجية كاملة للأبنة .

وقد شغلت دوستويفسكى موضوعات الغيرة منذ خدائته سنه . وفي إحدى قصصه الأولى عن زوجة الآخر يذكر دوستويفسكى لغز عطيل . ويقول لا يجب أن نرى في عطيل شخصية الغيور الحقيقية . ولعله أراد مبدئياً أن يعارض الرأى العادى في هذا الشأن . غير أنه عاد في آخر كتبه وأعطى التفسير الذى يقبله لهذا الاشكال .

والمشكلة هنا مشكلة تداول معانى أكثر مما هى إعطاء تفاسير عليقة للظواهر الأدبية . وكان كولردج يقول نفس هذا الرأى فيما يتعلق بالدلالة الحقيقية لموقف عطيل . ولم يكد يتعرض لهذا الموضوع حتى كشف عن أهمية قول عطيل لياجوانه شىء مؤسف . . شىء مؤسف يا يا جو . ومعنى هذا كما يؤكد كولريدج هو أن عطيل أحس بالفدالة الأخلاقية في الخيانة ولم يحس بالغيرة . أحس عطيل باليأس من حقيقة الفضيلة . وكان قتلها تبريراً لعدم الاستمرار في حبه لها وولفه بها .

وقصة العييط لدوستويفسكى هى النموذج الواضح لقدرة الكاتب الفنان

على تداول المعنى وهى فى مؤداها العام تتعلق بمشكلة شبيهة بمشكلة عطيل .  
غير أن مؤثرات جديدة تدخلت فى مفهوم دوستوفسكى العام بحيث وجد  
نفسه أمام صورة جديدة للوقوف .

ونلاحظ هنا مع أندريه جيد شيئين .

أولاً : أن أبطال روايات دوستوفسكى جميعاً لا يعرفون من الغيرة  
سوى عنائهم غير المصحوب بالكراهية أو المقت للخصم المنافس . وإذا  
ظهرت بعض الكراهية كما حدث فى رواية الزوج الخالد خالطتها فى التوجه  
غريبة مبهمه للناس بحيث تبدو متزنة . ولكن تخلو الغيرة من المعاناة ومن  
الكراهية بوجه عام .

ثانياً : أن كل شخصيات روايات دوستوفسكى تملك عشيقات عديدات  
أو عشاقاً عديدين . كل شخصيات رواياته قادرة على حب متعدد فى آن  
واحد . ولعل الملاحظة الأولى فى عدم قدرة أبطال رواياته على الغيرة نتيجة  
لهذه الملاحظة الثانية .

والأمر الذى يهمنى هنا هو أن ثمة رجلين هما روجوين والأمير مويشكين  
وأن هذين الرجلين يقعان فى غرام نازتازيا . فتهرب نازتازيا ليلة زواجها  
من الأمير وتقع فى يد روجوين الذى يقدم على قتلها . ذلك أن روجوين  
باختصار يريد نازتازيا . لا يوجد أدنى غموض أو التباس فيما يتعلق بقتلها .  
لقد كان يريد أن يغزوها وأن يتعلق موضوع كل لذته بها وأن يوقف لذاته  
عليها وأن توقف لذاتها عليه . ويصرخ روجوين أنها لى .. لى بأكلها ..  
أنها ملكتى ... وبلغت به لذته منها حد الانهاك .. وقتلها يحقق كماله .

ويقول برديائيف أن ما يود دوستوفسكى أن يشير إليه هو النتائج  
الأنطولوجية ( أى الميتافيزيقية الوجودية ) للجريمة . ويقول أيضاً بصدد

كلامه عن فكر دوسنوفسكى أن أبطاله يمثلون أفكارا بل أنهم مغرقون في الفكر .

ولسنا نريد أن نتابع هنا المؤديات المعنوية للدلالات الفكرية الخاصة بالأبطال وبالشخصيات إنما نريد أن نتابع فكرة الغيرة كما تمثلت في الأيدي القدرة لجان بول سارتر . ذلك أن المعنى نفسه الذى أشرنا إليه في عطيل لشكسبير وفي العييط لدوستوفسكى يتكرر في الأيدي القدرة .

وتتلخص مسرحية الأيدي القدرة في أن هودرار يصبح زعيما ذا شأن كبير في السياسة ويتآمر خصومه على قتله فيبعثون إليه بهوجوكي يقتله بعد أن يتعاون معه ويعيش في داخل أسوار بيته الرئاسى للحزب . وتصحب جسيكا وهى زوجة هوجو زوجها في هذه المهمة . ويبدأ الاثنان في الحياة وراء أسوار البيت الكبير .

غير أن هوجو يعجز عن قتل هودرار ويظل في تردد يميت ولم يستطع أن يقتله رغم سنوح فرص عديدة . وتكررت الحاحات الخصوم على هوجو بأن يسارع بأداء مهمته . ولكنه لم يستطع أن يوفى بشئ مما وعد حتى ذلك اليوم .

حتى كان ذلك اليوم الذى اكتشف فيه أن جسيكا تخونه مع هودرار . ودخل عليهما فجأة في المكتب فوجدهما متعانقين في حب ووله . فأخرج مسدسه وصوبه نحو هودرار وقتله في الحال .

وقال هودراد لزميله الذى سارع لتجديته : لاتفعل له شيئا .. فقد كنت أعاشر فتاته خلصة . وصوب مسدسه إلى صدرى بدافع الغيرة .

وهذا في الواقع مجرد تخمين مبنى على الشكل . أما الموضوع الحقيقى فأعمق من أن يكون مجرد غيرة أو مجرد تلبية لرغبة الحزب المعارض ،

لهودرار . وقد أشار هودرار نفسه إلى تفسير الموقف حين قال في غضون كلامه قبل ذلك المشهد أن المتقنين جميعا يحملون بأداء عمل ما . . . انهم مأسورون بسحر الأفعال وإتيان الأعمال .

وإذا كانت الغيرة وسيلة عطيل إلى استشعار معنى هبوط قدر الشخص ونقص فضائله عند تعرض قداسته للخيانة أو معنى خيبة الأمل في المثل والفضائل . . . وإذا كانت الغيرة وسيلة روجوين إلى تنفيذ رغبته في أن يغلف نفسه بلذة ولعه بحبيبته المقتولة يديه . . . وإذا كانت الغيرة مجرد تبرير شكلي للفعل الحقيقي المطلوب . . . فالنتيجة هي أن الغيرة ذاتها لا تكون إطلاقاً في ذاتها سوى المناسبة الملائمة لتحقيق نهاية معينة أو إسباغ ملامح معينة على قصد أدائي ثابت في كيان مرتكب الفعل . ولا تشير هذه المعاني في قليل أو كثير إلى تفسيرات خاصة بالفعل الإنساني أو بالأحوال والطبائع النفسية . ليس في هذا كله إشارة ما ولا ادعاء بالآجل لإثبات حقيقة اجتماعية أو نفسية أو تاريخية رغم ظهور بعض التحليلات الاجتماعية أو النفسية أو التاريخية في غضون الكلام . كل ما في الأمر أن الأديب أو الكاتب يستعيد في هذا الموقف معنى الحدث من الوجهة الأدبية الصرفة . وهذه هي الحقيقة التي نلح إلحاحاً في تأكيدها وإبرازها من أجل الكشف عن أهم الملامح الأدبية على الإطلاق وهي مسألة المعنى الأدبي . وقد حاولنا هنا بيان دور المعنى عسى أن يكون في ذلك كله إعانة للهتمين بالنص الأدبي أن يتعرفوا على أهمية تذوق المعاني وإدراك الفروق الجوهرية بينها ومعرفة طرق تداولها في الكتابة ثم الإحساس بعد ذلك غدى خطورة الدخول إن ميدان الأدب عن طريق المعنى أولاً وآخرأ .

## الفصل السادس

# معنويات الثقافة

### إشتركية الثقافة

تهدف الثقافة إلى أن تقوم بعملية زيادة الأبعاد في حياة الإنسان .  
لإنها ترغب في أن تقوم بعملية توسيع أو تعميق لإحساساته وانطباعاته .  
الحياة والمجتمع . فنحن نقول عن الشخص الذي يحرم من الإحساس  
الحقيقي بمعنى الحياة والوجود والذي لا يجد الفرصة لتذوق ما يقدمه إليه  
الفن والفكر والأدب والفلسفة إنه شخص مسكين لم يلق المناسبات  
الحقيقية لاستمتاعه بالمعاني والدلالات التي توجد في الحياة من حوله .  
ليس المهم أن تكون هذه الدلالات والمعاني مصدرا لسعادته وسروره فقد  
يكون من بينها ما يشقيه ويغضبه وقد يكون من بينها ما يجعله يشعر بصورة .  
أوضح بوطأة الحياة وقسوتها على أبناء المجتمع الواحد .

ولكن المهم هو أن لإحساسه بهذا كله يكون أعمق وأكثر خصوبة  
وقوة من مجرد إحساس الرجل المحروم من الثقافة . فالثقافة ليست سبباً في  
إمتاع الرجل بوفرة المعرفة والقدرة على الفهم والاستطعام فقط . إنها  
كذلك سبيل إلى توسيع مدارك الفرد وإزاء كل ما يدور حوله وتجعله  
أكثر تقديراً للواقف . فالشخص المثقف قادر على أن يعي ما يحيط به من  
الظواهر المفرحة والمحنة على السواء . إنه أقدر على إدراك المتاعب  
أو المسار التي تمر بها أمته وأنه أكثر استجابة لكل ما يجري في المجتمع  
من حوله . ونحن نريد أن يكون الناس مثقفين وأن تتفتح أمامهم أبواب  
الثقافة وأن تتساوى الفرص أمام رغباتهم وميولهم لا رغبة في أن يشعر



الناس بالمتعة فقط عند مشاهدة الأعمال الفنية كالمسرحيات والأوبرات والمعارض . هذا أمر مفروغ منه وكلنا يعرف أن الثقافة المشتركة من شأنها أن تتيح لكل هؤلاء أن يتساووا في تذوق الآثار الثقافية وفهمها واستيعابها . من المفروغ منه أن قدرة الناس على ادراك الحقائق وفهم الموضوعات المتعلقة بالآداب والفلسفات والفنون تزداد كلما إزدادت ثقافتهم وأن ملاحظاتهم تصبح عميقة وفهمهم يصير صحيحا إذا غدت المظاهر الثقافية في متناول أيديهم .

ولكن الذى يهمنا هنا حقيقة هو أن الناس يشعرون بالحياة أيضا بطريقة أصوب ويقفون على الأمور في المواقف المختلفة الخاصة بمجموع الافراد في الوطن الواحد بأسلوب أكثر ملاءمة لاحتياجات الدولة وأكثر صدقا بالنسبة إلى الانسانية عامة . فهو يشعر بالكدر أو الحزن في عمق وفهم أكثر من الرجل المحروم من الثقافة إذا نزلت بالآخرين كارثة أو إذا كان الأثر الفنى تعبيرا عن مأساة شعب من الشعوب . أن تقدير الأحران نفسه يتغير من شخص إلى شخص بسبب الحرمان من الثقافة .

والدولة حين تضع إمكانياتها في متناول الجميع لا تقصد أن تقوم بتكوين المواطن الصالح فهذا من عمل التربية لا الثقافة . وإنما تفهم الدولة جيدا أن الثقافة هى وسيلة الوصول إلى نفسة الفرد وعقليته وإحساسه بالحياة وفهمه لظروف المجتمع . إن التربية وحدها لا تكفى للوصول إلى ضمير الفرد في الدولة . لذلك من الجائز أن تقوى الدولة بحيث تتمكن من تنشئة أبنائها تنشئة عامة ملائمة لطبيعة الحكم ومتماشية مع رغباتها السياسية والإدارية . ولكنها لا يمكنها أن تصل إلى كيان الفرد ذاته عن طريق التربية ولا يكفيا أن تسيطر على وسائل التربية والتعليم من أجل تثبيت دعائمها في نفسية الأفراد فردا فردا .

لذلك تلجأ الدولة إلى الثقافة . أنها تلجأ إلى الثقافة كيما تستكمل وسائل السيطرة على كيان الأفراد لا من حيث هم يتصفون بالقدرة على تصور العالم وفهمه ومعرفته وإنما من حيث هم يتصفون بالاختلاف في تناول المسائل الروحية والفكرية والفنية التي تعرض لهم . وقد تتمكن الدولة من استلهاب حماس الناس في التطلع إلى المعرفة . ولكن هذا لا يكفي لدفع الأفراد إلى مشاركتها في إحساس بمسئوليتها وفي التجاوب معها قومياً وإنسانياً . فالثقافة تصبح لازمة إذا شاءت الدولة أن تصل إلى أعماق الفرد وإلى إحساساته ومشاعره . والثقافة تصير أمراً حيوياً في الأمة إذا رأت الدولة تغيير المجتمع المنحل ووضع مجتمع آخر بدله يدرك المسؤوليات ويشعر بالاعباء ويحس بمدى الحاجة إلى التجاوب والتوافق بين أبناء شعب واحد .

والاشترائية الثقافية تتحقق بإيجاد وسائل التثقيف المشترك . إن الشعور بالظلم لا يتيسر للناس جميعاً بدرجات متعادلة وإذا وقعت أزمة من أزمات الحرية أو الرأى أو العدالة فليس من الضروري أن يشعر بها الناس شعوراً متساوياً . والثقافة وحدها هي التي نجعل قدرة الناس على الشعور بالأحداث متساوية .

هـ أن المشاكل الإفريقية قد أصبحت خطرة على مفهوم العدالة والإنسانية لازدياد قوى الاستعمار أو أن أصحاب الميول العسكرية قد نجحوا في تأييد استخدام الدول الكبرى للأسلحة الذرية أو أن بعض الشعوب لا زالت تعاني من حالات البدائية والجوع . فهل تظن أن تجاوب الناس بكون واحد إزاء هذه الأحداث ؟ هل تتساوى استجابة الأفراد في المجتمع إذا تأزمت الحوادث في مثل هذه المواقف ؟ أبداً والسبب في ذلك هو أن الثقافة لم تتمكن من نفوسهم . فإنهم لم يتمكنوا من الإحساس بالمتعة الروحية سوياً ولذلك يصعب عليهم إدراك الآلام المعنوية التي

نشأ عن مشاكل عالمية أو اجتماعية .

فالثقافة وإن كانت تنشأ بأسلوب فردى فهي تفترض وجود الناس في المجتمع . وتحدث عملية التقارب بين الأفراد وتفاهم الناس حول المدلولات إذا تم للثقافة سبيل التغلغل إلى المشاعر والأهواء والرغبات والميول . فإن الناس يستحسنون الشئ أو يستأمنون منه لأسباب فردية . ولا يمكن أن يتجمع الناس أو يلتقوا إلا إذا أعطيت إليهم فرصة الاجتماع والالتقاء . ينبغي أن تكون الثقافة في الدولة قادرة على النفاذ إلى رغبات الأفراد الخاصة حتى تصبح استجابة الناس أكثر توافقاً وتقارباً .

فليست الثقافة وسيلة لبعث السرور والرضا والمتعة في قلوب الناس وحسب ولكنها الوسيلة الوحيدة أيضاً لأعطاء أبعاد وانعكاسات أكثر لمشاعر الأفراد . لأنها تجعلهم يشعرون بالحياة ومسئولياتها بطريقة أكثر عمقاً ولهذا تصبح وسيلة إلى إحساس الناس بما يدور حولهم بأي صورة سواء طيبة أو رديئة . فهي التي تتيح لهم التجمع حول المعنويات السارة وغير السارة وتجعلهم يقدرون على فهمها واستيعابها والتجاوب معها . وهي وسيلة تعويد الناس على الالتقاء عند مفهومات معينة وهي في الوقت نفسه وسيلة تعويد الناس على الانطلاق ابتداء من هذه المفهومات .

فقد يبدو لأول وهلة أن الثقافة هي وسيلة لاستشعار المتعة أمام اللوحات الفنية والمشاهد المسرحية والأوبريتات الغنائية والرقصات الشعبية . إن هذا كله صحيح ولكن أصح من هذا هو أن الثقافة تهدف أولاً وقبل كل شيء إلى إشاعة التعادل بين قدرات الأفراد على الاستجابة لمواقف الحياة العامة السيئة والطيبة على السواء . وبذلك إحساس الناس بالسرور والمتعة والقدرة على التذوق والفهم لما يخرج به رجال الفكر والفن والأدب .

وتكمن حرية الانسان الحقيقية في قدرته على تحمل الأعباء . ولا يعي الانسان المسؤولية إلا بمشاركته الآخرين من حوله في ترسم خطى المستقبل وفي التفكير بالعقلية الجماعية التي تؤيد الخير وتنفر من الشر . وتدور في هذه الأيام أحاديث كثيرة عن مسؤولية الشعب العربي حيال الأخطار النووية . ولا يتأتى لنا ادراك المهمة الحقيقية . التي يشارك الإنسان العربي عن طريقها في حمل مسؤولية درء هذه الأخطار إلا بالدور الثقافي الذي يؤديه .

وهذا معناه أنه إذا لم يكن الإنسان العربي قادرا مقدما على التعامل في مستوى المشاركة الشعورية الحقة وعلى الالتقاء بمواطنيه حول الاعمال الفنية والأدبية والفكرية سيجد صعوبة كبيرة في الغيرة على الوجود الانساني إزاء أخطار الغبار الذري . واشترائية الثقافة من شأنها أن تقارب بين الإنسان العربي وبين أخيه فضلا عن أنها تجعل من إحساسه بالحرية قرينا لإحساسه بالمسؤولية حيال الإنسانية جمعاء وبالتالي حيال أخطار الوضع الذي يعيش فيه .

مهمة الثقافة الأولى اذن هي توزيع الأحاسيس والمشاعر على الأفراد بصورة متعادلة . ويتبع ذلك بالضرورة تزويد الأفراد بقدرات معينة على اكتشاف أوجه الجمال والحسن في الحياة وفي المجتمع . وهي تعتمد أيضا إلى تعميق مشاعرهم بدلالات المواقف المتباينة سواء كانت سعيدة أو حزينة . فليس للانسان غير المثقف قدرة على استطعام أوجه المعاش .

وليس له كذلك أى قدرة على الوصول إلى أعماق الأحاسيس المؤلمة التي تتطلب التغيير . فالانسان المثقف يكون عادة مزودا بمعايير وقدرات فهمية تعينه على مواجهة احداث الحياة بأسلوب مخالف للبدايين من الناس

والأشخاص . ويتطلب الشعور بأوضاع الحياة — المؤلم منها وغير المؤلم — أن يكون الإنسان قادرا على استكشاف معاني الأوضاع العامة ودلالات المظاهر الحيوية المختلفة .

فهذا الطريق هو أول المسالك نحو المشاركة الإيجابية في كل الظروف والأوضاع والملابسات .

## الثقافة والتربية

من الجائز أن يقف رجل بدائي على وسائل صناعية ممتازة لنجارة الأخشاب وتهذيبها بالطريقة التي تيسر له عمل أقنعة الوجوه التي تلزم لبعض عباداته بطريقة فنية جميلة . وقد يظل يعالج الأخشاب أياما وسنوات حتى يتمكن من إجادة صياغتها وتلوينها وإخراجها إخراجا فنيا واعتباره صاحب خبرة فنية في هذا المجال . ويأتي يوم يحتاج فيه هذا الرجل إلى نقل هذه الخبرة إلى أحد أبنائه حتى يقوم بدوره بهذا العمل وحتى يستطيع أن يتقدم في هذا المضمار على نطاق أوسع من النطاق الذي فرضه أبوه على نفسه . حينئذ سيحتاج هذا الأب إلى شيء جديد . سيحتاج إلى أسلوب ومنهج في نقل هذه الخبرة الفنية التي حصل عليها إلى ابنه . وهنا تظهر عملية أخرى سوى مجرد الخبرة الفنية وهي عملية التربية التي يستطيع الرجل أن ينقل بها خبرته تلك إلى ابنه . فيأمر ابنه بالجلوس ساعات أمامه يتأمل حركاته وهو يقوم بإعداد أقنعة الوجوه . ثم يجرى التجارب أمامه ويريه وسائل استعمال الأدوات وكحت الأخشاب ويطلب إليه إجراء بعض العمليات أمامه وينهره إذا سُمّ العمل أو أفسد العامود الخشبي الذي يجرى تجاربه عليه وهكذا إلى آخر هذه الاعتبارات .

ببساطة وإيجاز يمكن القول أن الخبرة الفنية التي تظهر في أعمال الأب في هذه الحالة تمثل الثقافة . وأن محاولة مران ابنه وتدريبه للحصول على هذه الخبرة تمثل التربية . فالتربية إذًا هي محاولة ربط الخبرات الفنية . أو هي وسيلة أوجدها الإنسان لوصل الثقافات بعضها ببعض . فالثقافة ببساطة هي الحالة الراهنة للخبرات الفنية المتمثلة في أي حضارة . والتربية هي الأسلوب الذي ابتدعته الإنسانية لنقل هذه الخبرات من جيل إلى جيل ومن حضارة إلى أخرى .

هذا المثال البسيط الموجز يحمل جانباً كبيراً من الصدق وإن لم يؤد المطلوب تماماً . ولكنه يكفي لتوضيح الدور الذى تلعبه الثقافة والدور الذى تلعبه التربية داخل كيان المجتمع . فالتربية ليست نظاماً شاملاً من بين الأنظمة الشاملة التى يحتوى عليها المجتمع وإنما هى طريقة تعتمد عليها المجتمعات كلها أرادت فرض نظمها الشاملة على الأفراد وتعويدهم قبولها واستساغتها . فمجرد ميلاد طفل من الأطفال تكالب عليه كل وسائل الضغط والزجر والإرهاب والتعويد والتدريب حتى يتشرب المعلومات اللازمة لمباشرة حياته كرجل فى مجتمع معين . فالتربية ليست وسيلة توصيل الثقافة وحسب إلى عقول الناس ، وإنما هى أداة فى خدمة المدينيات والحضارة القائمة بكل ما تحمله من نظم . وهى تسمى بكل الطرق والوسائل من أجل إخضاع الأفراد لنظام الدولة ومدينتها وحضارتها وسياستها . أو بعبارة أخرى أنها تقوم بتوصيل التراث المدنى والقومى والروحى إلى الفرد عن طريق الإلزام الجماعى .

ويحسن قبل أن نتوغل فى وضع التفرقات والتوضيحات اللازمة أن نبين للقارئ مفهوم كلمة النظام الشامل أو النظام المؤسس التى نترجم بها كلمة ( Institution ) فهذه الكلمة الأوربية التى تشير إلى كلمة النظام الشامل معقدة وغير واضحة فى اللغات الأوربية ذاتها . وهى تشير فى بعض معناها إلى مؤسسة أو هيئة أو معهد . ولكن الجانب الذى نشير به إلى كلمة النظام الشامل منها هو الجانب الفقهى وهو الذى يشير إلى الأنظمة العامة كالدين والقانون التى تسندها سلطات تشريعية .

وقد نحيت التقاليد من مضمون هذه الكلمة . فالتقاليد ليست من الأنظمة الشاملة لأنها وقتية ومتغيرة ولو أنها تحمل قوة القانون فى بعض الأحيان . فهى مع ذلك كله لا تتصف بصفة تشريعية . كذلك لم يشر أحد من الكتاب أو المؤرخين إلى أن الثقافة تدخل ضمن الأنظمة الشاملة .

ولكن إذا عدنا قليلا إلى المثل الذي سبق أن ضربناه بشأن الخبرات الفنية المتمثلة في الصناعات والمنتجات وفي القدرة على مباشرة الصناعة والإنتاج وجدنا أنها تتخذ لنفسها سبيلا إلى تجميع المعاني الفنية في صورة تقاليد تأخذ صورة تشريعية بمضى الزمن . أعود فأقول بعبارة أخرى أن الخبرات الفنية المتمثلة في الإنتاج العام تعكس معاني معينة لدى الناس في المجتمع . وتتحرر هذه المعاني وتتطور مع الزمن حتى تحمل طابع الأسبقية وحتى تأخذ صبغة تقليدية تشبه التشريع العام في مختلف الأماكن والأزمان.

فالثقافة ليست نظاما شاملا ولم يتلبه أحد إلى أنه يصح إدخالها ضمن الأنظمة الشاملة . وكذلك التقاليد الاجتماعية ليست من تلك الأنظمة في شيء . ولكننا تنبهنا إلى أن التقاليد إذا امتزجت بالمعاني التي تسقطها أعمال خبراء الفنون أعطت هذه المعاني صفة شرعية لا تقل عن أي شرعية أخرى . أو يمكن القول أن الثقافة وقد تأسست على تقاليد راسخة تمثل سلطة شرعية عامة مثل الدين والقانون تماما . فالثقافة عموما والدين عموما والقانون عموما تمثل نظاما شاملا ولا تخضع لمقومات وقتية أو تغييرات زمنية . أما النحل أو الفرق أو الأقسام التي تتأثر بعوامل حضارية محلية خاصة فهي وإن كانت تلتزم إلى النظام الشامل إلا أنها لا تعتبر في ذاتها نظاما شاملا . فالبوذية مثلا دين ولكنها ليست نظاما شاملا . فالنظام الشامل هو الدين . كذلك يمكن القياس على ذلك بقولنا أن القانون المعمول به في ولاية أنديانا أو فرجينيا بالولايات المتحدة لا يمثل نظاما شاملا وإن كان ينتمي إليه . وفي مضمار الثقافة كذلك يمكن القول بأن فن الباليه أو الثقافة الإيرانية ليست نظاما شاملا وتقتصر تسمية النظام الشامل على الثقافة من حيث هي نظام تعززه التقاليد العامة الشرعية في مختلف المناخات الفكرية .



ولكن يخطر على البال سؤال هام وهو لماذا نعد الثقافة نظاما شاملا  
لانتحامها بالتقاليد في حين أن التقاليد يمكن أن تساند عادات اجتماعية  
كثيرة وترفعها إلى مرتبة النظام الشامل ؟

ونرد على ذلك بقولنا أن الثقافة هي أكثر الأشياء فردية في حياة  
الكائن البشرى وصفة الفردية التامة لا تلتصق بشيء بقدر ما تلتصق بالأعمال  
الثقافية . فإذا ساندت هذه المظاهر الفردية ( الشديدة الفردية ) سلطة  
تقليدية تفرض شرعيتها مع جملة عاداتها كانت لها صلة النظام الشامل  
المعتمد على قوة تشريعية .

ونحن لا نغنى طبعاً بالتقليد هنا الكلاسيك أو المحاكاة وإنما نغنى  
تكرار المظهر الفني إلى حد تحوله إلى شبه قانون . ذلك أن كل شئون  
الثقافة والفن لا تخضع لأى قانون جماعى وإنما هى خلق فردى خالص .  
وكان من الممكن أن تتناثر كل الأعمال الثقافية والفنية بغير أدنى ترابط بين  
أعمال فرد وفرد آخر . فالقانون لا وجود له في مضمار الأعمال الثقافية  
ولا وجود أيضا لما يسمونه عادة بالأصول أو الأسس أو المبادئ . والذي  
يحصل هو أن المعانى التى تخلفها الأعمال الفنية تترابط على صورة تقاليد  
ونماذج سابقة لاتقل قوة وتأثيرا وخطورة عن سلطة التشريع . ومن هنا  
تصبح الثقافة نظاما شاملا .

هذا المفهوم الخاص بالثقافة لم يرق أحد بتحليله من هذه الوجهة حتى  
اليوم . لذلك قد يكون فيه بعض الغموض ولكننا نعاود تناوله بصورة  
أخرى حتى يمكن بلوغ الوضوح الضرورى في هذا المجال .

فقد صار واضحا الآن أن القانون والدين نظم شاملة لا تخضع لمقومات  
وقفية أو محلية . فإذا أخذت ألوانا وصبغات حضارية محلية كأن يصبح

الدين شعوزة أو القانون تعسفا اختفت الهيئة المضافة على هذه المسميات بوصفها نظاما شاملا . كذلك الأمر بالنسبة إلى الثقافة . فالثقافة وكل ما يمت لها بصلة من الأعمال فردى غاية فى الفردية والتقليد هو الذى يجعل لهذه الفرديات صفة تشريعية عالية . لذلك رأينا وضع الثقافة فى قائمة النظم الشاملة . فاذا تعرضت الثقافة لظروف حضارية محلية ضاع اعتبارها كنظام شامل .

والواقع أنه ليس هناك وجود للنظم الشاملة أو أى وجود افتراضى لها . بل لا يمكن أن يتحقق وجودها الا على هيئة فرعية . ووجودها معنى . فالحضارات تحلق حول هذه النظم فى أية بيئة وتخضعها على التو لمقتضياتها . والمدنيات تحوط الحضارات بسياج تمنع شذوذ أى عنصر من العناصر التى تؤسس الحضارات الداخلة فى نطاقها . والترية لا تلعب سوى دور واحد بين هذه المظاهر وهو أنها وسيلة مواصلات بين الأدوار الحضارية والبيئات الثقافية .

فالترية كما هو ظاهر مما تقدم هى جملة المعارف الموضوعية الصرفة التى تفرض على الناس فرضا وتؤدى من ثم إلى موت كل ما هو ذاتى . ذلك أنها تجعل كل ما هو ذاتى فى علاقة بالاضافة الى موضوع ما . وهى من هذه الناحية موت للوجود الحقيقى . لأن الوجود الحقيقى هو الوجود الذاتى فالترية تختص بالمعارف الموضوعية التى تحيل الذات الانسانية إلى موضوع .

وابتداء من هذه النقطة يمكن فهم الهجوم الذى وجهه برتراند راسل الفيلسوف الانجليزى المعاصر فى كلامه عن الترية . لقد تنبه إلى قيمة الفرد وأشار إلى أنه من اللازم أن يكون كالمرآة التى تعكس العالم . فالفرد الذى يضم داخل عقله كل المعارف الخاصة بالفلك والزمان والمكان وجيولوجية الأرض وتاريخ البشرية يبدو ذا خاصية إنسانية متميزة ويقوم بدور هام

فى تشكىل الطبیعة . والمعرفة صفة مجیدة من صفات الإنسان . واذا خلت المعرفة من العاطفة انطفاً بریقها . فلا بد أن تعكس العالم عاطفياً وأن یكون هناك ضرب من النشوة فى عملية التعلیم . وعنده أن الحصول على المعرفة وامثلاً كها هو خاصة انسانية ذاتیة . ویترتب على ذلك أن العقل یتربى فى أسلوب طبیعى معتاد عندما یصبح عملية التعرف على الأشياء ضرب من النشوة . وهكذا تتجاوب كل من العاطفة والمعرفة وهما بسیلهما إلى أن یصبحا عناصر أساسیة فى صالح الفرد .

وقد ساق برتراند راسل هذه الأفكار وهو بصدد الكلام عن التریة education وهو یعتقد أن التنظيم الاجتماعى الحالى یمثل مؤامرة ضد الحرية . فالطفل یدمج فى محیط تعلیمى یفرض علیه مقدما كل ما یدبغى علیه اعتقاده مستقبلاً . وهذه العقائد التى تفرض على الطفل هى خلیط من المعقول واللامعقول ومن المصادفات التاريخية والتقالید الموروثة ومن الأوهام والحقائق . وأیا یكن الطابع الحضارى العام فان أسالیب التریة تحتم صب القوالب التى تنخرط فیها كل التطورات الفردیة الخاصة بأعضاء المجتمع . والضغط الذى توقعه التریة داخل المجتمع إنما یسعى إلى محو الفوارق والاختلافات وإيجاد ضرب من التناسق بین الأهواء والمیول والرغبات . والطفل المطیع هو ذلك الذى یؤدى ما یطلب إلیه والذى لا یفكر فى مناقشة معتقدات الكبار . وتختفى الحرية فى الشئون العامة أمام عدم الموافقة التى ینقل بها المجتمع كاهل الأفراد . وهكذا تحول التریة إلى عملية تلین للفرد حتى یقف فى محاذاة الآخرين وحتى یدخل بإرادته فى قابله الذى أعده له المجتمع .

وهكذا یبدو كما یقول راسل أنه مهما تعددت الاختلافات فى الرأى بشأن موضوعات التریة فان هناك خلافاً أساسیاً بین وجهتى النظر التى تقر

أو لاهما أن المقصود من التربية هو أولاً وقبل كل شيء أعداد الفرد ذاتياً والتي تقرر ثانيتهما أن الغرض من التربية هو إعداد المواطن . ثم يعود راسل فيقول في جلاء أنه من الصعب أن ننكر أن تربية الفرد وتدريب المواطن شيئان مختلفان .

وقد أردنا أن نعرض على رأى الفيلسوف الإنجليزى حتى يتبين القارىء مدى صعوبة الأشكال فيما يتصل بالتربية وحقيقة وضعها وماهيتها . كذلك أردنا أن نمهد لكلامنا عن الفارق بين مؤديات الثقافة ومستلزمات التربية . فسواء كان المقصود من التربية إعداد الفرد أو تدريب المواطن فانها تستند إلى أربعة أمور :

- ١ - الضرورة الحتمية في كل ما تسوقه من المعارف إلى الأفراد .
  - ٢ - الاهتمام بتوجيه المعارف الى مجموعات من الأفراد وليس الى فرد بالذات .
  - ٣ - الوقوف جنباً إلى جنب مع نظم الدولة وقوانينها .
  - ٤ - الخضوع لمقتضيات الفوارق بين مجموعات الأفراد سواء في السن أو في الوضع الاجتماعى .
- ووسط غياهب هذا الاضطهاد الجماعى الذى توقعه التربية على الأفراد ( إذا صح هذا التعبير ) تظهر ملامح أخرى لبعض المعارف . فهذه المعارف الجديدة لا يفرضها أحد على الناس وإنما يقبل عليها الناس راغبين فيها معججين بها : بل تراهم فى معظم الأحيان يطلبون فرضها عليهم وتدريبهم عليها ويسعون لإتقانها على أيدي المتخصصين المتفهمين .

فالعناصر انثقافيه - وتلك هى المعارف الجديدة - تبرز فى حياة الانسان على هيئة صدور relevance وسط ألوان المعارف العامة . ونعنى بالصدور

هنا أنها تكون مجال اهتمام خالص وسط كثير من مظاهر العيش وملاح  
الحضارة والمجتمع فهي تبدو كمرکز لجملة من وجوه النشاط العام أو تظهر  
على صورة بؤرة لاهتمام بعض الأفراد دون البعض الآخر . أو بعبارة  
أخرى أنها تمثل مركز الشعور بالنسبة لاهتمامات بعض الناس وتبرز  
في مشاعرهم وسط هالة من المشاغل العامة فتثير في نفوسهم غير قليل  
من المتاع والسرور واللهو .

وهذه المعارف ذاتية لأنها تقبل أن يكون وجودها بالإضافة إلى الذات  
أو لأنها ترضى الأذواق الشخصية على وجه الخصوص . وهي معارف  
تتجلى على هيئة صدورات في إطار الحياة العامة وتستحيل إلى معاني ذاتية  
داخل النفوس . فخاصية هذه المعارف أنها لا تبقى على صورة معلومات  
ولما تتحول إلى معاني وتعكس داخل النفس البشرية احساسات ومشاعر  
قلبا تتشابه لدى الأفراد وتحاول كل نفس أن تستقبل الإحساس بها  
على النحو الذي يلائمها .

ونستطيع الآن أن نقول في عبارة بسيطة موجزة ان الثقافة هي مجموعة  
الخبرات في حقل المعاني التي تأخذ طابع الصدور أو التي تقع تحت دائرة  
الاهتمام الشعوري الخاص بالنسبة إلى كافة الموضوعات الحيوية ودواعي  
الرغبة في المعرفة لدى الأفراد . فالثقافة إذن شيء مغاير للأفكار والآراء  
أو للعقائد والمقترحات . أنها جملة المعاني الصادرة عن استخدامات الخبرة  
الفنية والمعرفية التي تعكسها مظاهر الحياة داخل الذات الإنسانية . ومن  
ذلك كله نرى أن الثقافة نظام شامل يجمع في إطاره كل المعاني التي تصدر  
عن موضوعات المعرفة الشخصية . وهذا هو المدلول التصوري للثقافة  
كنظام شامل في العالم أجمع وهو مدلول تصوري كما نقول لأن وجوده  
الواقعي لا يتحقق إلا على صورة جزئيات وأقسام خاضعة للحضارات  
والأقاليم المختلفة .

وقد يسأل المرء : فلماذا نجهد أنفسنا في معرفة هذا المدلول التصوري طالما أنه لا يتحقق في وجود بالفعل ؟ فنجيب بأنه من الضروري أولاً وقبل كل شيء أن نعرف جوهر الثقافة وحقيقتها . أو بعبارة أخرى ينبغي أن نقف على ماهية الثقافة الحقيقية حتى نتقدم في دراستها على وجه صحيح ملائم وحتى لا نخلط بينها وبين سواها من ضروب المعرفة الكثيرة . ونسارع فنضيف أن كل الأخطاء الظاهرة في حياتنا الفكرية إنما تترتب على عدم الفهم الجوهرى لحقيقة الثقافة كنظام شامل للمعاني المعكوسة عن موضوعات المعرفة المرضية للأذواق والهوايات الخاصة أيا تكن . وهذا بخلاف المعارف التي تفرضها التربية والعلوم وبخلاف المعارف التي يفرضها الوضع الحضارى العام .

الثقافة كما يظهر إذا بما تقدم معاني تعكسها مظاهر الخلق والإبداع في موضوعات المعرفة التي يسعى إليها الأفراد . فلم يفرض أحد على الرجل البدائي النقش أو الزخرفة فوق الأنسجة والأكلية والأحجار والمعادن الثمينة والخزف ولم يشترط أحد عليه مظاهر النحت فوق جدران الأبنية . الطبيعة ومطالب العيش فرضت عليه إقامة الأبنية السكنية بدون نقوش أو تماثيل . كذلك قد تدعو الحاجة إلى إنشاء المعابد والمقامات التذكارية . ولكن الحاجة إلى المعاني والتعطش إلى الانعكاسات المعنوية لدى الأفراد والعون إلى الوعي الثقافى المباشرة الأجواء الحيوية التي تخلفها المستلزمات الاجتماعية والفكرية والسياسية والانسانية . . . كل ذلك يدفع المرء إلى معرفة مصدر هذه الانعكاسات المعنوية داخل للفرد ويحاول بالتالى أن يجهد نفسه من أجل تحقيق المعالم الفنية التي يمكن أن تتحقق على هيئة صدورات تخلق هي الأخرى بدورها معاني معينة داخل نفوس الأفراد . فلذلك سعى البدائي التي تزيين مسكنه بعد أن اكتشف القوة المعنوية التي تحتنى وراء الإحساس بالجمال . وكذلك أقام النقوش وأعمال الحفر والنحت على المعابد والمقامات التذكارية والأبنية العامة بعد أن عرف مدى تأثير

المعنويات الانسانية في تكيف الحياة العامة بعيداً عن التغيرات الجمالية .

وليست المعنويات موقوفة على الإحساس بالجميل والمرح كما قد يحظر على البال لأول وهلة . فقد يظن البعض أن الإنسان قد استراح لبعض الألوان فجعلها أداة للزينة ونفر من بعضها فاستبعدها . أو أنه شعر باللذة في تمثال معين وأحس بالكراهية أمام آخر . كل هذه الفروض النفسية لم تعد تفسر شيئاً في حقيقة الوعي الثقافي . والدليل على ذلك ملبوس وهو أن الانسان قد سعى إلى المعنويات بغض النظر عن الجمال أو الراحة النفسية . ففي الحضارة الكورمية القديمة أقام البدائيون تماثيل للآلهة تشبه الشياطين المردة . وفي الحضارات المعاصرة والحديثة أثار القبح والاضطراب من المعنويات أضعاف ما تثيره الطراوة والغنى والسباحة في نفوس الأفراد . فليس القياس صالحاً إذا نحن ركنا إلى الاعتقاد بأن الإنسان يبحث عن المعنويات التي تريحه وترضيه لأنه في الواقع يبحث عن المعنويات كقيمة معرفية مستقلة تؤدي دورها داخل الكيان الفردي سواء لاثارة الهية أو الانهساط أو الآسى أو القوة أو القرف أو الحنان . وإذا كان القياس النفسي صحيحاً في تقسيم المعنويات كانت الرقصة العارية في مكان دافئ أرفع قدراً وأجل شأناً من رقص الباليه على الجليد . أو كان يمكن أن تصبح لوحة بيرونار Pierre Bonnard ( ١٨٦٧ - ١٩٤٦ ) « العارية un » أهم وأثمن من لوحة بيكاسو المسماة « بالهلوان الجالس Arlequin Assis » .

فالأقرب إلى الصواب وإلى الواقع أيضاً هو أن الانسان استطاع أن يكتشف قيم المعنويات مستقلة عن مشاعره النفسية وأن يعرف قدرها في حد ذاتها وكيفية نقلها إلى الغير عن طريق وضعها على هيئة صدور . فبمجرد تمثيلها على هيئة صدور فوق موضوعات المعرفة العادية تعكس هي بدورها كل ما تحمله من قيم معنوية إلى الأفراد واحداً واحداً كلا وفق استعداده وروحه الخاصة . فقد استسيخ شخصياً رسومات شعبية بمناسبة

الحج على جدران بيت ريفي ولا أستسيغ رقصة بالية من أرفع طراز .  
ولا يمكن أن يفرض أحد على العكس طالما كانت القيم المعنوية التي تؤديها  
إلى تلك الرسومات أجل قدراً في نفسى من تلك الرقصة . والإثنان يمثلان  
معنويات ثقافية سليمة ولا تستطيع أية هيئة تعليمية تغيير هذا الوضع في  
مزاجي لو شئت البقاء عليه . أما إذا قيل لى في مضمار البصريات أن نفس  
الذبذبات تصدر ألوأناً تختلف في النور عنها في الظلام فإننى ملزم بأن أسلم  
بما أسمع وأن أقبل رواية الراوى .

وعلى سبيل المثال يمكن القول بأن من يرفض هذه الحقيقة العلمية  
الآخيرة يسمى جاهلاً من وجهة نظر التعليم أما الذى يفضل رسومات  
الحج على رقصة البالية فلا غبار عليه إطلاقاً من وجهة نظر الثقافة البحتة .  
كل ما فى الأمر أن منطق تفكيره يحتاج إلى تنمية من أجل استشعار المتعة  
فى كافة مستويات الخبرة الفنية . وطبقات الاحساس .

ولذلك فجمال الثقافة رحب . وهو نظام شامل لأن التعامل عن طريقه  
بين أرقى العقول العلمية وأحطها جازز ويمكن . وكذلك التعامل بين الشعوب  
عن طريقه ميسر . فأنا كرجل عربى أدرك هيام الإيطاليين بالنحت  
والتصوير وأفهم مع ذلك عقود الخرز وصناعات الخوص عند قبائل تشاد  
الأفريقية وأتصور صفائر الشعر وفنون الزحف وملابس السراويل عند  
أهل سيوة . كل هذا أدركه وأتصوره ويؤدى إلى انعكاسات معنوية داخل  
فؤادى . فالمعنويات لغة الثقافة كنظام شامل فى العالم أجمع وخلال  
جميع العصور .

يحكى أن سيزان أراد فى شبابه تصوير التعابير فكان كثير التعثر والخلط  
حتى فهم شيئاً فشيئاً أن التعبير هو اللغة التي يتحدث بها الشيء نفسه ويتولد  
تلقائياً بمجرد اكتمال شكله . ولذلك صار يعتمد فى لوحاته إلى وصل  
تشخيصاته للأشياء والوجوه عن طريق الاعداد المتكاملة لهيئة أشكالها



الحسية . وهذا هو نفس الوضع الذى ينبغى أن تشعر به المدنيات الحديثة خيال حقيقة الثقافة . فالتعبير المباشر لمواد الثقافة لا يمكن التقاطه مباشرة وأدائه دون إضافة التشخيصات اللازمة اليه فى هيئته المتكاملة . ولذلك ليست لغة الثقافة هى العبارات التى تترجم حالة الرقص أو الغناء أو الفنون أو الكتب التى تعرض لمشاكلها . وإنما لغة الثقافة هى هذه المعنويات التى تصدر تلقائيا عن تجمع التشخيصات حول المواد أو الوجوه فى وضع فى متكامل . فالتعابير الفنية التى تؤدى إلى خلق القيم الثقافية لا توجد مجردة عن المواد المجسمة لها . وإنما وجودها مرتبط بهذه المجسمات . أما الحديث عن هذه التعابير الفنية فيشبه تماما كلام المستيقظ من النوم عما رآه فى الحلم . ولذلك ففكر القائلون فى تسجيل مواد الثقافة وفى الاحتفاظ بها فى المتاحف لتبقى كما هى بتعبيرها الأصيل حتى يراها الجمهور فردا فردا ويستشعر تجربتها مباشرة . ولا يحول العلم أو الجهل دون استشعار هذه التجربة ولا يقف حائلا دون الإحساس بها وإن كان أثره ظاهريا فى تقدير درجة هذا الإحساس . ولكن لغة الثقافة مع ذلك لغة متحققة فى كافة التعبيرات التى تصدر عن المواد الفنية مهما تنوعت الظروف واختلفت الأحوال . وهى إلى جانب ذلك غير منفصلة عن تلك المواد .

فمثلا يمكن القول بأن الدلالة الموسيقية للسوناتة أو لآى مقطوعات موسيقية أخرى لا تنفصل عن الأصوات التى تحملها . فقبل أدائها لا يمكن لآى نوع من أنواع الشروح أو التحليل أن يجعلنا نتصورها مقدما . وبعد انتهاء أدائها لا يسعنا أن نقوم بتحليلها عقليا إلا باستعادة لحظات التجربة السماعية ذاتها . أما فى ساعة الأداء فإن الأصوات ليست مجرد رموز تنقل المقطوعة الينا وإنما تتسرب المقطوعة ذاتها الينا خلالها وتقع من أنفسنا موقعا حسنا أو سيئا . كذلك الممثل فانه يختفى وراء الشخصية التى يؤديها لينا . فالتعبير المعنوى يقوم إما بتجسيد وجود كامل فى ذاته ويقيمه أمام أنظارنا كشئ فى تناول الجميع . أو على العكس من ذلك يبتلع الرموز ( ١٤٢ - الأسس )

نفسها ويخفيها مثل شخص الممثل الذى يعد رمزا للدور الذى يؤديه . فانه يضع ولا يظهر سوى الدور ذاته . وكذلك مثل الألوان والخيش في لوحة المصور التى تمحوها ما تصوره اللوحة . فالتعبير المعنوى يتلغ الرمز ويقتلحها من وجودها الحقيقى ليحتوشها في عالم آخر . وهى تحقق وتؤدى مدلولها ولكنها لا تكتفى بترجمته . ان عملية التعبير في اختصار لا ترفع إلى المتفرج أو الناظر أو القارئ مذكرة أو ترجمة لما تؤديه . وإنما تسعى لتجسيد الدلالة كشئ حقيقى في صميم نص العمل الفنى سواء كان موسيقى أو رتصا أو غناء أو شعرا وتجعله يحيا على هيئة صدور متكامل . فالرموز في عملية التعبير الفنى مجرد حركة أما الدلالة فهى عالم بأكمله .

وأنا شخصا حر في هذا العالم الذى أقيمه في نفسى بعد التجربة وهو ملك لى ولا يمكن لأى نظام يفرضه على المجتمع أن يحدد لى مقدما حدود هذا العالم الذى يقوم في نفسى على أثر الأداء الفنى لعمل من الأعمال . ولهذا كانت الثقافة أكبر مجال من مجالات حرية الإنسان وتفكيره وتذوقه وستظل أجلى تعبير عن كيانه وروحه .

وهذا هو الفارق الأساسى بين التربية وبين الثقافة . فالتربية تنقل معلومات محددة أو نظريات معينة أو تفرض على مجتمعات التلاميذ حياة معينة . أما الثقافة فلا تريد أن تفرض على مجتمعات التلاميذ حياة معينة . الثقافة لا تريد أن تفرض شيئا وإنما يسعى الناس أنفسهم فرادى لاستقبال ما تلقىه إليهم من فنونها المتباينة في غير عنت أو إرهاق . فتجد التلميذ في المدرسة يكاد يخنق في حصص الكيمياء ويخرج رغم ذلك من المدرسة ليشى على قدميه ساعات كاملة يسعى وراء فراش ملون أو يترقب النحل أو يصغى إلى غناء من نافذة موسيقى عجوز أو يتطلع إلى لوحات في واجهة أحد المحلات .

والواقع أن مفهوم الثقافة كان يمكن أن يتحدد من بادىء الأمر ومنذ زمن طويل لولا الاختلاط الظاهر فى اللغات الأوربية فيما يتعلق بهذه الكلمة (culture) . فهذه الكلمة تؤدى فى اللغات الأوربية معنى الثقافة والحضارة معا وتؤدى أحيانا المعنيين سويا وأحيانا تؤدى أحدهما فقط . وهذا هو الذى جعل مفهوم الثقافة كنظام شامل يظل خافيا حتى الآن .

فالثقافة تستقل بالمعنى والمعانى لاتقيل الضرورة . وبمجرد تدخل الضرورات فى إسقاط معانى معينة تنتقل هذه المعانى من كيان الثقافة العام كنظام شامل إلى هيئتها الحضارية الجزئية . وهذا هو الذى يحدث فى الواقع لأن دولة من الدول لاتدع هذا الركن الهام بغير رعاية أو توجيه . أو حتى إذا تركته الدولة بغير توجيه فإن المجتمع سيضطر المشتغلين بالثقافة والفنون إلى التزام حدود معينة تتفق مع سياق الشرعية البيئية .

## الثورة الثقافية العربية

كنا إلى عهد قريب نرجع ثقافتنا في ثقة واطمئنان إلى مصدرين أحدهما عربي قديم والآخر أوربي حديث . وكنا نفاخر بأننا قد تمكنا من الجمع بين هذين المصدرين في استقاء أصول حضارتنا وقوميتنا الفكرية المعاصرة ولم نلتفت إلى أن التعارض أصيل فيما بين هذين المصدرين وأن جوهر العمليتين مختلف ومتضارب . فالتكوين المتكامل لثقافة حية لا ينشأ عن ازدواج في الطبيعة والمنهج وفي الروح والنمط . وسلبنا بالوضع معتمدين على عنصر الزمن في تفتيت المناقضات وإذابتها وإحالتها إلى غذاء فكري صالح .

يبد أن الأمور لم تسر سيرها المأمول عندما تكشفت ضرورات العصر ومستلزمات الثقافة العادية ودوافع العمل لإزاء الظروف المعيشية . فلا نحن اقتبسنا من مقومات الحضارة القديمة ما أفادنا فوائد جوهرية بسبب ما كانت تتمتع به تلك الحضارة من أرستقراطية وعلو على العامة ولا نحن اغترفنا من العلوم الأوربية ما كان متفقاً مع المنهج الصحيح الملائم لطبيعة مزاجنا وفكرنا وما كان يمكنه أن يشيد دعائم راسخة لأركان ثقافتنا العربية المتطورة .

ولم نشأ أن ندع فكرنا يتبلور مؤقتاً حتى تثبت ملامحه وتتركز أصالته فندرك ما يلائمه وما لا يلائمه من العلوم الحديثة . بل أكثر من هذا أننا سويننا بين جميع التيارات الأوربية وعالجناها وحملنا منها الكثير إلى مكثباتنا دون أن ننظر في طبيعة وضعنا الثقافي على ضوء من التحليل والنقد الكافين كان كل منا يعب من التيار الذي يصادفه دون أن نتفق فيما بيننا على الحقيقة الثقافية التي تهدف إلى إقامتها والصرح الذي نود أن نبنيه . وبذلك أنشأنا ألواناً من الترف العقلي الذي لم يكن أقل خطورة من الترف

الاقتصادى عند بعض الفئات . وغابت أصوات العقل وراء لاقتات عريضة متألفة نشرناها على صفحات مجلاتنا وكتبنا بما فى باطنها من عناصر وبذور لازمات كان يعانىها الفكر الأوربى ذاته دون أن يتمكن من إزالتها والقضاء عليها . وهكذا وصلتنا علومهم محملة بجراثيم الثقافة الفلقة والفكر الشاره الذى لم تستب له اتجاهاته المبتكرة وأساليبه المستحدثة فى أطراف الثقافة الأصلية الثابتة المستمرة . هذا فضلا عن أننا كنا ننفل من مصادر متعددة فى الزمان والمكان فنخلق على أرضنا درامة من معلومات ومواد متناقضة متباينة بوصفها شيئاً واحداً . كان منا من يتحدث عن العلم عند أوجست كونت كما لو كان يتحدث عن نسبة أيلشتين . ويأخذ القارئ المتلهف كل ذلك على أنه شىء واحد موحد لمادة أسبغ الله عليها اسم العلم . وضاعت هية الفكر العربى القديم أمام ما أسميناه علوم الغرب فسارعنا بنزع ثيابنا التقليدية وظهرنا خجلين مترددين معتذرين أمام الفطنة الداهمة التى حبا الله بها عباده المتأوربين . وتسربت الأرمات إلى فكرنا دون أن نعلم ودون أن نلم بأطراف المشاكل المامأ يهيم لنا فرصة علاجها إذا برزت على مسرح الثقافة والفكر عندنا بعد بقائها كأمنة بين طيات معارفنا أعواماً طويلة .

وبقى الوضع مضطرباً على هذا النحو طيلة السنوات الماضية لاقتصار الثقافة على مجموعة من الأفراد الذين أمتعوا عقولهم بما تميز به الأدب القديم من من رخاء ورونق وبما حملته أقلام الكتاب من معالم الحياة الأوربية المستنيرة فى غير كلف بالمشاكل التى علفت بها وفى غير اهتمام بما يعدو مظهرها القشيب المتمدين .

ونفذت إلى المشاعر والقلوب دون مساس جوهر العقلية النامية بين الجدران والنوافذ وفى شبه إهمال لحقائق المستقبل وفى غير وعى لحقيقة الأوضاع الثقافية حينما يلشأ تعارض جامع بين ما يقفز إليه الفكر فى سهولة ويسر وما يتضمنه الواقع الحى من عراقيل وعقبات . بل يمكن القول بأننا

تجاهلنا المعالم التي كان ينبغي أن نتوقف عندها للنظر والبحث والدراسة ولاستيعاء الشروط التي كان يلزم توافرها قبل أن نعاون في خلق أزمة تلو أزمة وفرية تلو أخرى فنندور في دائرة مفرغة لا بداية لها ولا نهاية .

كان ينبغي أن نتوقف قليلا من حين إلى حين لننظر في المعالم والخصائص والظروف التي تعبرها ثقافتنا ولنرسم خطى التقدم واحدة واحدة ولنتعرف على حقيقة ذواتنا والإضافات التي تدخل في كياننا . كان من الضروري أن نعرف كيف ذابت ثقافة العصور الوسطى الإسلامية على أرضنا وكيف عاودت عناصرها الحديثة التجمع في هيئتها المتطورة منذ أواخر القرن الماضي حتى اليوم . ولا يخفى على أحد أن ظروف الثقافة ببلادنا لم تكن ملكا لأبنائها ولكن هذا كله لم يمنع وجود تيار أساسي عربي ولم يحل دون محمود خط أصيل لعبقرية الشعب العربي أمام كل الإنهائات والإعوجاجات التي خلقتها التلفيقات الاعتسافية المؤقتة .

ونحن نعلم أننا شعب مضياف نحب الغرباء ونحنو عليهم . وكانت هذه الطبيعة المتأصلة فينا خلال القرن التاسع عشر سبباً في نكسات شديدة ولكنها كانت أيضاً سبباً في قفزات سريعة . وأصعب شيء علينا اليوم هو أن نقوم بعملية تقويم حقيقى لما فعلناه حيال ثقافتنا العربية والتراث الإسلامى . وكذلك من الصعب فعلاً أن نقوم بتقويم ما فعلناه في حقول المعرفة والثقافة عن طريق الاعتماد على عناصر الفكر الغربى . الواقع أننا اعتدنا عناية خاصة بالتراث واستطعنا أن نقيم المؤتمرات للأعلام القدماء وأن نعيد طبع المؤلفات الهامة . هذا كله إلى جانب عمليات تقديم مستمر لأهم الكتب وأهم النظريات العربية القديمة .

وهذا معناه بعبارة أخرى أننا أدينا واجبنا نحو التراث وخطوط الفكر الأصيل . غير أن ما أديناه لم يرق بنوع من التنوير الحقيقى بخصائص الفكر

العربي وطرح معانيه الأصلية . لم نستطع حتى اليوم أن نحدد بذور العبقريّة العربيّة في مجالات النضال المعنوي . ولم نستطع أيضاً أن نضع أيدينا على عناصر الروعة والجمال في الفنون الإسلاميّة من أجل مطابقتها لأحدث مستحدثات الفكر . من المؤكّد أن طبيعة الفكر العربيّ تحتوي على عناصر قادرة على أن تضاهي أقصى آماذ التطور الروحي والتجديد العالمي . إذا قمنا بمقارنة دقيقه واعية بين مواقف الفن المعاصر وبين نماذج من الفن الإسلامي أمكننا بلا شك وضع الفن الإسلامي في مستوى أقصى آماذ التطور الحديث . أن المقارنة بين روح التنظيم الدسقي وطبيعة التجريد في الأرابيسك والموزاييك وبين ملامح الخصوبة في الفن المعاصر تفيدنا في تقويم التراث الفني تقويماً مستحدثاً ملائماً للنزوع العقلي العربي المعاصر . كذلك مقارنة الأفكار الفلسفيّة العربيّة بمقالاتها عند الفلاسفة الغربيين تؤدي إلى دراسة تطوريّة عنصريّة لحقائق الفكر البشري في قطاعات معينة لو درسنا مثلاً فكر الغزالي لدى ديكارت وهيوم وعند مالبرانش لو قمنا على الدور الحقيقي الذي لعبته الحضارة الغربيّة . من الممكن أن نحدد ملامح فلسفة التوافقية كما برزّت في تفكير الغزالي كما تحولت على أقلام الفلاسفة الغربيين . بذلك نستعيد الثقة بأنفسنا وبتراثنا .

ومن ناحية أخرى يمكن أن نكتشف حقائق هامة عن العبقريّة العربيّة ممثلة في أسلوب التفكير . وقد تجسّم أسلوب الفكر العربيّ في التجريد كما تمثل في ثلاثة جوانب : فكرة الله وطبيعة العمل الفني وموسيقى الشعر العمودي . لو تمكنا من استيعاب البذور الأصلية التي تمثلت في طبيعة الفكر العربي والتي تخللت أوجهه المختلفة وملاحمه المعنوية لأمكننا تحديد موقف معين للكيان الروحي العربي .

هذا من ناحية الاعتماد على التراث . أما من ناحية ضرورة تزويد الثقافة المعاصرة بكافة التيارات والنزعات الغربيّة وتغذيتها بكل المعلومات الأساسية

للفهم فن الضروري أن نساند هذا الموقف بشيء معين ، وهذا الشيء المعين هو منطق التفكير المعاصر . لا بد من بذل جهد معين حيال عملية تكيف الفكر العربي المعاصر تكيفاً يؤدي إلى استخلاص منطق التفكير ذاته لدى الغربيين . فبذلك يسهل تعويد العقلية العربية على الشروع في التفكير على نفس المستوى الذي يعمل فيه علماء الغرب . المهم أن ننقل كافة تيارات المعرفة والعلوم الغربية مع مساندتها باكتشاف المنطق الفكري الذي تبنى عليه هذه المعارف وتلك العلوم لو اكتسبنا عنصر التفكير المنطقي الغربي وطريقة التناول للمشاكل وحقيقة المستوى العقلي الذي تناقش المشاكل ابتداء منه لاستطعنا أن نرفع من أجوائنا كل المتناقضات التي تنشأ من التخطئ الناشئ عن طبيعتنا في الحفارة بالفكر الأجنبي من ناحية وعن فساد الطريقة التي نعمل بها إلى تقييم النزعات الفكرية الأجنبية .

إننا نهتم عادة بالوضوح الفكري . وهذا طبيعي . ولكن المهم هو أن نفطن إلى ماهية هذا الوضوح . إن الوضوح لن يخذلنا أمام ضرورة الارتفاع إلى مستويات الفكر العليا . والوضوح اللازم لنا هو الوضوح المبني على منطق الفكر الخاص . بالعلم الذي نبحث فيه .

هذه النقطة في غاية من الخطورة . لأننا لو اعتمدنا على الوضوح الساذج الذي يسترجع ذاته ويحتر ملامح فكره الخاص لوقعنا في شباك الأناثة أو التفكير الانعزالي الانفرادي . لو بقينا نجتر ما نألفه من أجل المحافظة على الوضوح في مستوى واحد لتحولنا إلى مجالات الثقافة المبتذلة التي لا تخرج عن نطاق مستواها ولاحتفظنا بمستوى واحد ضيق مقفل . لا بد من تحديد المستويات التي نسعى إلى تحديد الوضوح وفقاً لمقتضاها . ينبغي أن نحاول فهم الوضوح في مجاله الطبيعي وفي الحقل الذي يبحث فيه الباحث .

هناك مذاهب وتيارات فكرية مألوفة لدينا . وبمجرد تناولها بالأقلام العربية تظهر الصعوبة . لأننا لا نستطيع أن نضمن الوضوح إزاء عملية نقل



هذه التيارات إلا إذا انتقل العقل نفسه إلى المستوى الفكرى الذى تحول فيه هذه الدراسات . وإلا فستبدو كلماتنا كما لو كانت صادرة عن لغة غريبة عنا .

ونحن ننبه هنا إلى ضرورة الانتقال إلى المستوى الفكرى الذى تتالج فيه قضايا ومشاكل العصر . لابد أن نتعامل مع هذه التيارات على نفس مستوى منطق التفكير الخاص بها من أجل التعرف على الوضوح المرتبط بها . فالوضوح ليس شيئاً عاماً . إنه وضوح مرتبط بالموقف الذى تتالج على أساسه القضية الفكرية أو التجربة العلمية ، لوضوح جزء لا يتجزأ من المستوى العقلى والإطار المنهجى الذى تتأدى فيه الحقائق . لا يمكن أن تلغى بحثاً فى الرياضيات لأن رموزها مجهولة لديك . ولا يمكن أن ترفض بحثاً فى الأدب أو الفلسفة لأنك غير ملم بالدلالات اللفظية والتيارات الداخلية التى تعتمد عليها وتجربى فيها . والاجترار البدائى الأسلوبى ضار بقضية الفكر .

وإذا صح هذا فأما إذن عليه شاقة . هذه العملية سقراطية بطبيعتها إنها تعتمد على التعريف بالألفاظ والمصطلحات والمفاهيم . إنها تعتمد أساساً على تطوير اللغة للاستعمال . لابد من إعادة النظر فى نظرياتنا التربوية والمنهجية من أجل تأسيس الثقافة عندنا تأسيساً حقيقياً . لابد من أن يوصى أصحاب الثقافة رجال التربية بالضغط اللغوى على عقول الناشئين . لابد من إدخال أبواب جديدة فى كتب الأطفال عن المسميات أعنى عن مسميات الأشياء . لو سألت طفلاً عن الشجر لما استطاع أن يعدد لك أكثر من إسمين وكما نعرف الفارق بين العقلية العربية المعاصرة وعقلية الشباب الغربى المعاصر لابد من الرجوع إلى مشاكل التنمية الفكرية . حيث نذكر الفارق بين عقليتين : إحداهما متماسكة ملتصقة بالأشياء ومسمياتها التفصيلية الشاملة وثانيتهما تعتمد على الأسماء النوعية العامة .

كذلك ينبغى أن نقارن بين نشوء عقلية الأطفال الغربيين نشوءاً

معتقداً مبنياً على اللعب والمشاهدات وبين نشوء العقلية العربية المعاصرة على المراتب البسيطة . لو رأيت الأطفال في أوروبا يلعبون باللعب التي يسيرها الرادار لعرفت أن عقولهم تستطيع منذ الصغر أن تقدم على تسخير القوى تسخييراً تجريدياً ذا أبعاد ، بينما الطفل الذي لا يلعب إلا بعروس المولد والفارس الذي يحمل الرمح فسيلشاً نشأة غير ذات مستويات . وهذا هو ما يؤدي إلى تباعد مجالات النمو العقلي واضطراب مفهوم الوضوح عندنا إذا شئنا أن نحدد الوضوح في دلالاته العادية فعلينا أن ندرك هذه الحقائق من أجل ربط الوضوح ربطاً إيجابياً بالمستوى الذي نعمل فيه .

ولا أريد أن أتدخل بعد هذا في أهمية ارتباط العقل العربي ذاته بتفصيلات الدقائق العلمية من أجل تحول هذا العقل تحولا نشوئياً نحو الارتباط بالمجالات الثقافية الحقة : . وكفيينا الإشارة هنا إلى أن مفهوم الوضوح مرتبط بدرجة التعقيد العقلي ذاته . والمرجو أن تصبح العقلية العربية النامية قادرة على الاشتغال في كافة مستويات الوضوح المطلوب حتى لا نعدم مصادر النمو الحقيقية في ثقافتنا المعاصرة . بل هذا ضروري من أجل تنقية اتصالاتنا بالفكر الغربي من شوائب الأغراض والآهواء ومن شوائب الفهم الضيق والانحصار الذاتي .

الثورة الثقافية ينبغي أن تعتمد على التفصيل الجزئي لحقائق العلم والمعرفة والفن والأدب وأن تهتم اهتماماً خاصاً باللغة ومسميات الأشياء . لأن الفكر لا يستطيع أن يعقل أبسط البسائط إذالم تكن مسميات الأشياء واضحة أمامه . لا يفكر الفكر إلا إذا عرف اسم ما يفكر فيه . ولو كانت الأشياء متداولة في مجالات الحياة العادية فإنها لا تنهض إلى مجال الفكر إلا إذا أخذت أسماء محددة . مفقدوا أسماء الأشياء حتى يستوعب الفكر قضاياها ويستجمع بعد ذلك روحه ومنطقه .

## التوجيه الثقافي

فإذا كانت الثقافة هي جملة المعنويات التي تشع من المواد الفنية ويلتقطها الأفراد على النحو الذي رسمناه ، وإذا كانت هذه المعنويات غير منفصلة عن أجسام المواد الفنية ، وإذا كانت هذه المعنويات تشبه الكهربائية فتلمع وتشف وتنعكس في ثوان ، وإذا كانت لا تفرض عن طريق السيطرة أو التحكم وإنما تنمو وترعرع في ظل الهواية والرغبة والتفاني الشخصي - في تحصيلها وأدائها والاشتغال بها . . . إذا كانت هذه كلها هي صفاتها التي تتحكم في سيرها وطبيعتها . . فكيف يمكن القول بأن الحكومات تتدخل في نظامها وتسعى لتطبيق توجيهاتها على جملة معالمها وتهتم إهتماماً فائقاً بأن تؤدي كل أجهزة الثقافة درراً محدداً واضحاً في أحكام خطة التطور الروحي للشعب ؟

كل هذه أسئلة يلبغى أن تطرأ على ذهن الإنسان ويلبغى أن نقوم بتحليلها تحليلًا كافيًا حتى ننظر في الحقائق الهامة التي تلبنى على هذا الموقف . فليس هناك شك في أن الدولة لن تقف مكتوفة الأيدي أمام مظهر من مظاهر الحضارة والمدنية داخل كيانها السياسي . بل أن الدولة تقوم طائعة راضية بكل ما يبسر الدور الذي تلعبه أجهزة الثقافة ويذلل العقبات ويزيل الصعاب أمام الفنانين ورجال الفكر والأدب والشعر والرقص والغناء والصناعات والحرف . وليس أدل على ذلك من كل هذه الجوائز التشجيعية التي تقدمها الدولة للأفراد والجماعات لهذا الغرض . وهي تطمع ولاشك في تحقيق تقدم الشعب تقدماً ملموساً في كل تلك الميادين ، وترجو أيضاً إلى جانب ذلك أن يكون اختيارها للفائزين مشجعاً على تحديد الاتجاه الذي ترضى عنه وتبذره .

تجرى الدول جميعاً على هذه السنة في تشجيع الأجواء الفنية التي توافق عليها وترضى عنها وتجذب تقدمها وإقبال الناس عليها . وكأنما تود الدول بهذا التصرف من قبلها لإصطياد معنويات الثقافة وإدخالها في ركب نظامها العام . فالوان الفن والثقافة تولد بطبيعتها حرة وفردية ، وتظل معنوياتها خالصة من أى شائبة حتى من ضرورات العيش . وتنبه الحكومات إلى سلطان هذه المعنويات التي لا تستطيع التدخل فيها أو تحديدها بأسلوب مباشر فتعتمد إلى إصطيادها داخل حظيرتها عن طريق استحسان بعضها وتشجيعه واستنكار بعضها واستبعاده . هذا هو كل ما تملك أجهزة الدولة الرسمية أدائه بالنسبة إلى معنويات الثقافة والفن . وليس هذا بالقليل في الواقع ، لأن الثقافة تعتمد أيضاً لأزدهارها على معاهد تربوية رسمية تقوم بتدريس ما يتناسب مع الهدف الاسمي للثقافة في بلد من البلاد . ولكن المعنويات الثقافية غاية في الحساسية وتشبه تماماً قفزة سابح من أعلى المنط في حمام مكشوف . فإن أقل زيادة في رفع الرأس أو خفضها قد تؤدي إلى ميل الجسم أكثر من المطلوب . ولذلك فإن طريقة إصطياد المعنويات الثقافية عن طريق التوجيه داخل المعاهد الرسمية أو عن طريق التشجيع العلني للاتجاهات التي ترى الدولة سلامتها قد تؤدي بالحركة الثقافية كلها وقد تطيح بالتوازن الضروري بين مصادر هذه الحركة .

ولذلك فإن النظم التي تسيطر على سير خطة التطور الروحي العام ينبغي أن تتعدل بحيث لا تنسب من هذه الناحية في الإخلال بالحركة الأصلية التي تنبعث من معنويات الثقافة . فقد يكون تشجيع لفئة طائشة من فنان موهوب أدعى للتوازن وإيجاد التناسق وحفظ الكيان الثقافي العام . وقد يكون التغاضي والتجاهل مع الرعاية الدقيقة غير المحسوسة أنفع في بعض الأحيان من إبداء الحماس والاهتمام . وحساسية الثقافات تجعلها عرضة للإنهيار في كل لحظة . وحينها تحمل هيئة أو مؤسسة ما أو وزارة ما

أسم الثقافة ينبغي أن يكون القائمون على العمل فيها عارفين لكل الأهداف والمبادئ التي تنطوي تحت أسمها ذاك والواقع أن هذا العبء لا يقع فقط على الهيئات ولا على الوزارات أو المؤسسات التي تحمل هذا الاسم وإنما على كل إنسان مشارك في باب من أبوابها أو متذوق لنتاجها . فلا يتخذ هؤلاء الأفراد موقف المدافعين عن اتجاه معين أو المخاصمين لنزعة بالذات حفظاً لكرامة الجهات الرسمية . وكل دعوة تحمل في طياتها معنى الإستجداء حتى ولو كانت في سبيل الخير المطاق فإذا تحولت الثقافة إلى مجال للدعوات وشاركت الجهات الرسمية في تمويل بعضها خلقت لدى الأفراد شعوراً بأنها تطلب إليهم تحييد موقف دون موقف أو أنها تستدر حماسهم لفن بالذات .

لذلك فإن طريقة التوجيه الثقافي لا تستلزم الدعاية ولا تتطلب إحالة الاهتمامات الثقافية إلى فن أعلامي . فالأعلام والدعاية يتعجلان موافق ثقافة معينة قد تحتاج إلى زمن أطول حتى يتم نضجها ولا داعي للعجلة في مجال الثقافة بالذات ، لأن كل فروعها على درجة واحدة من الأهمية . فرقصة الحصان في القرية تثير بين أبنائها نفس الاهتمام الذي تثيره رقصة الباليه عند سكان المدينة . والصناعات الريفية الصغيرة لها نفس الأهمية التي تتمتع بها المعارض الفنية الكبيرة .

ومع ذلك فدولة من الدول لا تقنع بالوقوف متفرجة في هذا المجال الحيوي الهام . وهو أمر طبيعي لأنه مجال يدل على روحها العامة ويكشف للبلاد الأخرى قيمتها . ومن ثم فقد تكون هناك وسائل عملية ناجعة لتحقيق التوجيه الثقافي . وأول هذه الوسائل وأهمها هو توفير العدد الكبير من الأفراد المشتغلين بكل فرع من فروع الثقافة والفن ، وطرح الاهتمام الثقافي على أكبر عدد ممكن من هواته ومحبيه . فإنك كلما عركت المواهب الكثيرة وخبرت قدراتها وأعطيت القدر الأكبر من أصحائها

فرصة العمل المنتج وصلت من أقصر طريق إلى الشخص الممتاز المبدع . ولا شك أن هذا العمل من جانب الجهات الرسمية لا يعطل الجوائز التي تقوم بتقديمها وإنما يسمح لها بأن تكون باستمرار على صلة بالخبرات الصغيرة مباشرة وأن تكثر منها وأن تزيد من قطاعها ولا تهمل سيئها . فكم من بداية سيئة أدت إلى أخطر الانقلابات في اتجاهات الفن ، وكم من بدايات رائعة أفلتت سريعاً وذوت بعد خطوات قليلة . ولذلك فاهم واجبات الدولة ليس التشقيف التربوي وإنما مجرد المساندة . وهذا يتطلب تكوين لجان لا تأخذ برأى المحكمين وإنما ترعى أعمال الفنانين في غير انتظار لتتيحه مباشرة سريعة . فهذه اللجان لا تجعل مهمتها معارضة المحكمين في أحكامهم وإنما تركهم وشأنهم في عملهم الرسمي وتأخذ هي على عاتقها مهمة مساندة المهملين . ولا ينبغي في الوقت نفسه أن تعدو حدود هذه المهمة . فلا تزيد من نطاق إهتمامها إلى حد التشقيف وإنما تنصب نفسها في مقام الأوبة لكل الاتجاهات أو الاهتمامات التي لم تحط بنصيب اختيار المحكمين الكبار . فليس من المفروض إطلاقاً أن يولد العمل الفنى قوياً أو ناصعاً أو غالباً من العيوب ولا يستطيع الفن أن يترعرع إلا في ظل النكسات والاتقادات .

فالازدهار الثقافي - إذا شئت دولة أن تحققه - لا يتم بامتلاك ناصية الجوانب اللامعة من حياتنا الثقافية وإنما على العكس بالقدرة على مساندة كل البراعم والحذب عليها ورعايتها وانتظار نتائجها والصبر في إعطائها الفرص اللازمة . ومن هنا خطر لنا أن نقترح التبسيط في إجراءات تشجيع الفنون ، فنلا يمكن إقامة عشرة مسارح صغيرة في أحياء كل مدينة كبيرة بدلاً من إقامة مسرح كبير يتمثل فيه البذخ والفضخامة . ويمكن أيضاً أن ننشئ في كل قرية صالة كبيرة للاحتفالات بجميع أنواعها فتتسع لأفراح القرية الشعبية ولأعيادها ومراسمها التقليدية على أن تبنى هذه الصالات بغير

كلفة وتكون كراسيها سهلة الحركة وفي أقصاها واجهة مسرح يسمح للفرق بالمرور واللعب عليه أمام جمهور القرية . فالمهم هو أن تهدف الدولة إلى توسيع دائرة العمل الفني أمام عدد كبير من الهواة والراغبين وأن تفرغ لهذا الجانب أهم إمكانياتها . فهذا هو المجال الحقيقي لتثيت دعائم الثقافة واطهار الملكات الشعبية واستقصاء قوى البلاد وطاقاتها في هذه المجالات.

أولى بنا أن نفسح الطريق أمام كل الاستعدادات بأن نفهم الفرق الصغيرة الكثيرة في كل الأرجاء وأن ندع الموسيقى يتدرج من فرقة القرية إلى فرقة العاصمة بدلا من أن نفسح المجال في العواصم ثم نحاول الضغط على الأفراد لنقلهم إلى الأقاليم . كذلك في التمثيل وفي الغناء وفي التصوير وفي الشعر وفي القصة وفي الحرف وصناعات النسيج وغيرها . لا ينبغي أن يصرف الجانب الأكبر من اهتمام الدولة على الفرق الكبيرة وعلى فئات الدرجة الأولى ولا أن تبذل جهودها في الدعاية الفنية للبلاد من داخل البلاد . فما نحن بحاجة إلى دعاية بقدر ما نحن بحاجة إلى فن . والفن لا يظهر عفويا وإنما تبني صروحه حجراً فوق حجر ولبنة فوق أخرى . وليس من الضروري أن أخرج من المسرح أو الملهى أو المعرض لأقول : نحن نملك الآن فرقا في التمثيل والرقص والتصوير من الدرجة الأولى العالمية ، بل يكفي أن أقول : لقد استمتعت فعلا بما شهدت ، وقد تكون الفرصة الآن سانحة بعد كل هذا الاستعراض العام للتدخل قليلا في شئوننا الثقافية على ضوء ما قلناه .

وأول ما يلفت النظر هو أننا قننا منذ ستة أعوام بإنشاء ما سميناه بمؤتمر الثقافة وقد اجتمعت لجانه وانفضت وأدت بعض الأعمال الهامة ولكنها عادت فصارت كأن لم تكن وعدنا لأنسمع جديدا عن هذا المؤتمر فلماذا لا نعيد تكوينه ليقوم بالمهام التي ذكرناها في متابعة أعمال الفنانين والأدباء والشعراء والمصورين والمثاليين والممثلين والراقصين والعازفين وفي تخصيص الجزء الأكبر من اهتمامه إلى توسيع دائرة النشاط الثقافي ومواصلة الرعاية لجميع أبواب

الإجتهاد الفنى الناجح منها وغير الناجح حتى تؤدي هذه الجهود أكلها في الوقت المناسب ؟

وهناك سؤال آخر : لماذا لا نسعى إلى انشاء عيش الثقافة أو بمعنى أصح كتابات الثقافة قبل انشاء قصور الثقافة التي تتركز جهودها في عواصم الأقاليم وحدها . ألا يمكن اختصار المصروفات في هذه القصور وتوزيعها على كتابات الثقافة التي يمكن انشاؤها في كل قرية وكل ضاحية ؟ اننى لن أوفر للطلاب أو المتعلم أكثر مما أتاحت له فرص الحياة بهذه القصور الثقافية . أما الكتابات الثقافية فيمكن أن تكون مرتعاً خصباً للثقافة العالية الضرورية في هذه الفترة من حياتنا الاجتماعية النامية . فإذا سلطنا بهذا المبدأ وسلطنا أيضاً بفكرة انشاء صالات الاحتفالات العامة في كل بقعة من بقاع الريف أمكن إقامة ورشة فنية على هيئة كتاب ثقافى ملاصق لكل صالة من صالات الاحتفالات ويزود بالمشرف والأدوات الثقافية البسيطة اللازمة . وهذا الحل في اعتقادي أسلم من المكتبات المتنقلة وما يشابهها من حلول .

ومن هذا نرى أن الثقافة لا ينبغي أن تأخذ طابع الدعوة العامة بقدر ما ينبغي أن تأخذ صورة الضيف الذي ينزل إلى الناس في غير ائقال وبغير ضوضاء . فهى ضيف يجمع بين قابو الناس بما يخلقه من المعاني في قلب كل فرد منهم دون أن يشق عليه .

فالتمتع الثقافي يمكن أن يعاد الآن تأسيسه على نحو أمثل من أجل الملاحظة المباشرة الدقيقة لكل النزعات والاتجاهات والرعاية والحدب عل أعمال الفنانين الناجحة وغير الناجحة . لا ينبغي القطع بالنجاح أو الفشل في السنوات الأولى لأى تجارب في حقل الثقافة بل الواجب هو أن تترعرع كل النزوات والمحاولات وألا نقفل عيوننا عن الجرى منها وألا نتجاهل الأصلة المبكرة . هذا كله واجب مناط بأعناق اللجان التي تكونت داخل



المؤتمر والتي لم تكن تعرف لماذا اجتمعت ولماذا انفضت . ولو استطاعت كل لجنة أن تكشف عن كل أوجه النشاط في باب تخصصها مرة واحدة كل ثلاثة أشهر وأن تواصل عملها ذاك سنوات عديدة لأصبح من الميسر بعد ذلك حتما معرفة الاتجاه الذي سنقفز إليه مقتضيات الثقافة في خطواتها الأولى . وهكذا يمكن اتخاذ لجان المؤتمر الثقافي كلعان الصف الثاني التي لا تأخذ بأحكام النقاد أو المحكمين وإنما تراعى التطور العام ولا تنتقص قدر أى اتجاه مهما ساء وتدهور حتى تبذل أقصى مساعيها في استخبار نتائجه . وأهم شيء هو ألا ننسى مدى ارتباط الإنتاج الفنى بحياة الفنان الفردية في العصر الحاضر وأن نكون على قدر كاف من الوعي بحيث لا ننظر باحتقار إلى ثمرات الأنانية وحب الذات التي تتمثل غالباً في الخطوات الأولى قبل مرحلة الصقل بحيث تقبل كل ألوان الإنتاج على علاته سنوات طويلة . فالتوجيه الثقافى السليم لا يتم بأن أفرض اتجاهها معيناً على أحد المنتجين في دائرة الثقافة وإنما يتحقق بوضع الفرص أمام عدد أكبر من الأفراد في المجال نفسه حتى تتكاشف المواهب وتفتتح من تلقاء نفسها وتقدم في جسارة على التأليف . ينبغى ألا تقف الدولة موقف الحكم من الاتجاهات . لكن عايناً أن تخصص ترب المواهب والكفاءات بالقدر الذى يسمح باظهار عشر فنانين من نوع معين بدلا من خمس وباظهار عشرين بدلا من عشرة ومائة بدلا من خمسين . فإن مجرد اعطاء الفرص لكفاءات أكثر يقلل الاحتكار من أى نوع . هذا من جهة . ومن جهة أخرى يسمح للتيارات السليمة المتنفذة مع بنية الأمة وكيانها الروحى الأصيل أن تجلو وتزدهر من تلقاء نفسها . الثقافة كما قلنا مجموعة من المعنويات التعبيرية ولا يمكن أن تخفق الحياة في اجلاء المظهر الطبيعى المتسق مع كيانها الروحى الأصيل . قد لا يكون في مقدور عشرة أو عشرين من أبناء أمة من الأمم أن يترجوا اللغة الأصلية للروح المتطورة في كيانها الباطن كما كان الحال بمصر في القرن التاسع عشر حينما كانت العلية المعبرة عن الكيان الثقافى بالبلاد تمثل فرنسا أكثر ( ١٥٢ — الأسس )

بما كانت تمثل مهر ذاتها . ولكن من المستحيل أن يخطئ مائتان مثلا من الفنانين في التقاط المشاعر السليمة المتجاوبة مع الروح الأصيلة للبلاد . لسوف يهتدون هم بأنفسهم في المجال الذي يعملون فيه إلى الموقف الأصيل دون أن يحدده أحد لهم أو يفرضه عليهم . فيمكن القول باختصار وفي بساطة أن تعدد التجارب إلى ما لانهاية في حقل الثقافة هو التوجيه الأسى الذي يمكن أن تقوم به الأجهزة الرسمية في الميدان وهو الذي يسمح بالكشف عن المقومات الأساسية الأصيلة في كيان الأمة الروحي . فالتوجيه في المجال الثقافي لا يتحقق بالاملاء الكلامي أو بالرأى الفكري وإنما يتكشف بالأمثلة الحية والنماذج المعطاة داخل الميدان . فالثقافة التي أشارك فيها كفرد لا تعدو أن تكون عدة نماذج من أعمال الفنانين التي أراها وأسمعها وأحضرها . والعالم الثقافي المحيط بي كفرد عالم غامض ولا شك لأنه غير محدد . ولكنه حاضر أمامي هنا وهناك في النماذج والأمثلة التي أشهدا ويشهدا سواي . أن شيئا موضوعيا يتجسم أمامي خلال هذه النماذج الحاضرة . وهذا الشيء الموضوعي الذي نلتقي عنده كأفراد هو طريقة الطلاء عند فلان وطريقة التنعيم لدى فلان . وهذه كلها تتبدى موضوعيا كتقاليد حقيقية تتحكم في سير الفنون . فمشاهدة هذه التعاليد هنا وهناك هي التي تيسر التناظر وهي التي تفسح المجال أمام تحديد الاتجاه الأصيل . فمضاهاة النماذج والأعمال بعضها ببعض واحتكاك الأساليب والصناعات يؤدي تلقائيا إلى بروز القوام المناسب لنتاج الفنون والثقافة بغير حاجة إلى تدخل نظري أو دعائي أنه من الضروري إذن أن تظهر موضوعية معنوية من بين جملة التقاليد الفنية المريعة بحيث تتحدد خطوط سير الثقافة من تلقاء ذاتها .

دعني أضرب مثلا بسيطا . إذا قلت لنفسى أن الفن لابد أن يصور المجتمع وأعدت هذه العبارة مائة مرة أو مليون مرة فإنها لن تجعلني أقدم خطوة واحدة في عملي كصور أو كثال ، وهذه العبارة ذاتها إذا اقتطعتها اقتطاعا من مجال تفكيرى العام وحصرت فيها ذهنى لحظة واحدة لم تؤدأى معنى وإنما برزت كجموعة من الحروف المتشابهة . أما إذا قلت وتنقلت

بين أعمال جملة من الفنانين والتقطت من هنا خاصة ومن هناك أخرى وجمعت جملة صفات من هنا وجملة صفات أخرى من هناك استطعت دون أن أنطق بهذه العبارة إدراك العلاقة بين بعض معالم الأعمال الفنية المعروفة وبين حياة المجتمع . والتجارب العديدة هي التي تحدد المواقف العامة التي تتعاقب بهذا الفنان أو ذاك . ومن ناحية أخرى بماذا يفيدنى الفنان الذى لا يطلع على النماذج ويقارن ويشاهد ويلتقط إذا هو حفظ هذه العبارة عن ظهر قلب وعمل جهده مخلصاً لتحقيقها دون توفيق . مع أنه من الجائز أن نجاحه يكون باهراً إذا اكتفى بتصوير سمكة أو ليمونة أو برتقالة . فالمحول إذا فى أمثال هذه الحالات إنما يكون عادة على تعديد الخبرات والإكثار من المشتغلين فى أى ميدان حتى تفرض التقاليد نفسها بنفسها على معنويات الثقافة . كيف بالله عليك تلقى أوامر إلى مصور كسيزان حين يقول : إن نقطة من اللون الأخضر الخفيف إذا التحمت باللون الأحمر على الشفتين أتعسهما وإذا التحمت به على الخدين أبهجتها . ولك أن تتصور بنفسك مقدار الدقة الفنية التى تتجلى فى التعبير سواء فى الغناء أو فى الرقص أو فى غيرها من المجالات إذا اختلت أقل حركة أو تغيرت لسبب ما . فالخبرة والمضاهاة والموازنة هي خير موجه للوهاب نحو المطالبة الحيوية التى ترجو الثورة الثقافية تحقيقها .

فنحن نعتقد أن مواد الفنون والثقافة تحمل فى باطنها قواماً أصيلاً ترجمه اللغات والحركات التعبيرية الظاهرة . ولكن هذا القوام الأصيل أبعد من أن يكون مجموعة من العبارات واللافتات . أنه على العكس موقف أساسى أصيل تتخذه الثقافة العامة وفقاً لمقتضيات أحوالها وخصائصها وظروفها وأجوائها وتراثها وغير ذلك كله من العوامل الفعالة . أو بعبارة أدق أن القوام الأصيل فى باطن الثقافة هو الموقف الذى تتخذه حيال التقاليد التى تخلقها هي نفسها خلال أعمال الفنانين والمشتغلين بفروعها المختلفة . أكبر دليل على ذلك هو أن الأدب من شعر وقصة لا يزال يستمسك بعرى الأصالة اللغوية على الرغم من كل المحاولات وعلى الرغم من كل

الجهود التي عملت من أجل انحراف الفنون الأدبية عن التعبير اللغوي العربي السليم . فهذه التجربة وحدها كفيلة بأن تكشف لنا عن الدور الذي لعبته التقاليد الفنية دون توجيه أو إلزام .

كذلك عندنا في باب التصوير والفنون التشكيلية فهي لم تنصت لأصحاب المذهب الأكاديمي ولم تبق في رحابه على الرغم من كل الضغط الذي قام به المسؤولون في هذه الميادين وعلى الرغم من أن المسيطرين على أجهزة هذه الفنون كانوا ولا يزال معظمهم من أنصار الأكاديمية . فجهودهم لم تجد شيئاً في مقاومة النزعات التجديدية وفي الانتصار لطبيعة الفن ذاته .

وفي الموسيقى كان بعض الناس إذا سمع السيمفونيات الغربية ظن أنها أناشيد حماسية أو ألحان عسكرية أو أغان كنسية . وكان الكثيرون يضجرون منها ضجراً شديداً بسبب التعقيد الذي يتسم به عادة ذلك اللون الموسيقي . ومع ذلك فإن هذا الموقف لم يمنع بعض الموسيقيين عندنا من عمل محاولات جديّة في هذا المضمار أدت إلى تحول وجهات النظر من هذه الناحية إلى الموقف الصواب .

والفنون الشعبية كانت أضحوكة فأصبحت اليوم مصدراً من أخصب مصادر الثقافة الحية ببلادنا .

وبعد ، فهذا النظام الشامل لكل ألوان التعبير الثقافي ليس نظاماً مقفلاً جامداً متحجراً . وإنما هو نظام عضوى حي يقبل التغيير والتطور ويستشعر قوة الروح الباطنة في ذاتية الشعب من تلقاء نفسه ويحاول أن يعكسها بشتى الوسائل والسبل . وليس للقائمين على أمور الثقافة أن يطلبوا إلى الفنان خلق منحي جديد أو إيجاد نزعة معينة أو تأكيد مطلب خاص في الإيقاع أو الصناعة . وإنما على الفنان ذاته أن يعمل أدواته وفكره وأن يصهر روحه ويقوم تجاربه إلى أن يكتشف الاتجاه السديد الملائم الذي يستطيع عنده أن يقول : هذا من تأليفي وذلك من خلقي وإبداعى .

## خاتمة

### الشعر الجديد والانزال الثقافي

سألني إحدى الأدبيات مستفسرة عما إذا كنت من أنصار الشعر الجديد أو القديم . واستغربت السؤال لأنني أعتقدت إنني كنت قد وفيت الرد عليه ولأنني ظننت أن الشعراء يقرأون في العادة ما يكتب بهذا الصدد . ولكنني رغم ذلك أجبتها مرة أخرى أنني أؤيد الشعر الجديد وأنني لا أعرف في الشعر قديما وجديدا ولكنني أعرف الجيد من الرديء .

وأعتقد أن الكلام عن نظرية الشعر من شأنه أن يلقى الأضواء على طريق الشعراء فيعرفون بالتالي حقيقة عملهم . وأنا شخصيا لم أفقد الأمل في أن نقع يوما على شعر جيد . ولولا ذلك لانصرفت انصرافا كلياً عن قضية الشعر . ويسوقني اعتقادي في أن الشعر هو محور الذكاء الأصلي في الشعب بأكمله إلى الدخول مرة بعد مرة في هذا المعترك . إذ لا نلبث أن نرى الحقائق أمامنا بوضوح ونود من صميم قلوبنا أن تقع بين أصابع أصدقائنا الشعراء .

وعلى الشعراء أن يظلوا دائماً في يقظة . بل عليهم أن ينهضوا أكثر فأكثر كما يعوا مصيرهم وعيا شديدا عاليا . هكذا قال هيدجر في تعليقه على أشعار هيلدرلين . وإذا كان الأمر كذلك وجب على الشعراء أن يقفوا في حالة يقظة مستمرة لهذا المصير الذي يعينهم أكثر مما يعيننا . وليس علينا إلا أن نوضح الطريق وعلى الشاعر نفسه أن يختار . لأن اختياره مرهون دائماً بقدراته ووعيه . وهو ما لا نستطيع كنفاد أن نفرضه عليه . فالشاعر يملك قدراته ويملك وعيه وهو لا يختار إلا وفقا لهذه القدرات وذلك الوعي .

ويعنى الاختيار الحر لبعض قدراته أنه قد إلزم بفن معين . ولا يد لنا في أنه اختار ولكن لنا يد فقط في أنه لم يتعلم كيف يختار . هذه في الواقع مسئولية النقاد وإن كان من المستحيل أن يصبح الردى جيداً لمجرد وضعه على الخط السليم . إذ لا تلبث التجربة للكرة أن تستنفد حقل الامكان وأن تحدد أولاً بأول معالم الطريق . فيعرف كل حدود صناعته . أما معظم الشعراء المندفعين إلى مؤازرة الشعر الجديد بوضعه الحال فلا يلبثون أن يرفموا في وجوهنا أسلحتهم اللفظية بقولهم : نحن لا نزال في أول الطريق .

ولكن الشعر لا أول له . أعنى أنه ليس للشعر طريق أول . لأن الشاعرية تنبت مع البراعم الشعرية الأولى وإن ضلت الطريق . فليس للشاعرية أول طريق ولكن للشعر نفسه أول طريق وذلك حين يصطدم بنظرية الفن .

ونظرية الفن هذه شيء واضح لا لبس فيه مقرر لاخلاف عليه . وأول شروط الفن القدرة على الاتصال بقول الآخرين عن طريق العمل الفنى . الفن الذى لا يحقق التداول بين عقول عديدة وبين أبناء مجتمع بأسره ليس فناً . أول شرط من شروط الفن الاتصال والنقل والتداول المشترك . بغير هذا الشرط لا يوجد فن .

ومن الجائز أن يخطر على بالنا أن الشعر الجديد فن لأنه يحقق الاتصال عن طريق اللغة . فما دامت اللغة عنصراً اجتماعياً يصبح استخدام اللغة في الشعر الجديد مستوفياً لعامل النقل والتداول المشترك . وهذا في الواقع خطأ لأن استخدام اللغة في حد ذاته قد يوقع في شرك الأناثة المنعزلة أو ما يسمونه solipsisme إذا خلت اللغة من جسم .

واخطر شيء في صناعة الشعر أن يقع الشاعر في براثن اللغة الخالية من الجسم لأن اللغة تبدأ من مجرد الاشارات والرموز إلى أرفع درجات التعبير، فإذا اختار الشاعر لغة في صناعته وجب عايه أن يتبين أولاً وضع هذه اللغة بالنسبة إلى كل مستوياتها المتداولة. وذلك لأن اللغة تخون الفكر كما يقول برجسون وأيده في ذلك فاليرى مع اختلاف التفسير. وإذا صح أن اللغة تخون الفكر كان من الضروري دائماً أن تتحقق من مستوى التعامل باللغة.

ونحن نعرف أن اللغة قد تخدم أغراض الشاعر في التعبير عن ذاته أكثر مما تحاول النقل أو الإتصال بالآخرين. وحينئذ لا ينجو الشعر من طابع الحديث الإنفرادى أو طابع المونولوج وخاصة إذا زادت وطأة التركيز الذاتي عند الشاعر حتى جعلته لا يجد أى متعة في الإحساس بالتبادل. ومن هنا تظل كل رموزه ومعانيه وألفاظه محدودة بأفق طفولى معين. ولذلك قلنا مع هيدجر منذ لحظة أن الشعر مرتبط بالوعى الذى يحقق مضيقه. وبغير هذا الوعى يقع الشاعر أسير مستويات انغزالية في اللغة تحيل أقواله إلى مونولوجات. وحينئذ كان يكون من الأفضل بالنسبة إلى هؤلاء أن يبحثوا عن مهنة أخرى غير الشعر لينجحوا في الحياة بالأسلوب الأنسب لأشخاصهم.

وقد ولد الشعر العربى ذاته بعيداً عن هذه الإنغزالية بسبب طبيعة النقل الذى حققته موسيقاه العروضية. ولد الشعر العربى كاملاً متكاملًا في كيان المجتمع. ولكنه يندفع في الخطاب إلى حد فقدان الأصالة أحياناً كثيرة. ومن هنا أحسنا في أول عهود اشتغالنا بالأدب أن الشعر يزرع نحو الخطابة وأحسنا بكر اهية هذه الخطابة الشعرية. ولعل كثيرين من الشعراء أحسوا بذلك فأرادوا التخلص من الخطابة غير أن رد الفعل فيما يبدو لى كان أقوى مما لزم الشعر حينذاك. فارتد الشاعر نحو التركيز الذاتى الشديد.

ومن هنا صرنا نقرأ الشعر الجديد فنجد فيه انعدام الخطاب بتاتاً . ولما كانت موسيقيته الجديدة انعزالية لا تحقق النقل فقد وقع بالتالى فى برّ سحيق من الأناثة المنعزلة . وبما لاشك فيه أننا كنا على حق حين كرهنا الخطابة ولكننا كنا جائرين حين استسلمنا لرد الفعل حتى فقدنا ملامح الخطاب الأساسية فى الشعر كفن وكظهر ثقافى .

وجسم اللغة هو سر التخاطب ( لا الخطابة ) ونقل الإحساسات والمشاعر والأفكار . وهذا الجسم هو الذى يحمى أساساً من البقاء فى مستويات التركيز الذاتى والأناثة المنعزلة . ويختلف هذا الجسم عن لغة النثر أو لغة الإستخدام العادى فى أنه يحمى من الهبوط الطبيعى إلى تلك المنحدرات . لأن هذا الجسم يحفظ الكلمات ويضمن لها البقاء ويوفر لها أداء الفكرة تماماً دون زيغ . وقالبرى هو الذى قال عن الشعر إنه يفرض علينا المشاركة التى تقوم مقام الفعل لأن الشعر فى أساسه فعل من الأفعال . فالشاعر لا يود أن يقول شيئاً وحسب بل يريد أن يفعل شيئاً . ولإستمرار التعبير هو أخطر أسرار الشعر مهما تشتتت الصور والأخيلة ، ذلك أن الشاعر لا ينتج بفضل وفرة الطاقة عنده على الإنتاج ولكن بفضل وفرة التأثير الذى يحدثه فنه على الآخرين . وكان القصاص أدهار ألان بو قد حدد العلاقات بين العمل الفنى وبين الناس كأساس هام من أسس الفن . ومن مهام الشاعر الأساسية كى يضع نفسه فى أول الطريق إلى الشعر كفن أن ينظم ما سوف يقرأ لا ما يحسبه هو مقروءاً . لأن الشاعر كما قال الفيلسوف الألمانى شلاير ماخر يحلم ولكن بعينه مفتوحتين .

وجسم اللغة الذى نعبه هو القدرة على خلق تكوين متكامل أى إيجاد شئ مسبق بالمادة . والتركيب كالترتيب لكن ليس لبعض أجزائه نسبة إلى بعض تقدماً وتأخراً . أما التكوين فهو تعمد خلق كيان متكامل من جزئيات . وتشتمل الجزئيات الشعرية على : الوزن والموسيقى والصورة



والجناس والإيقاع وربكة التعابير وكسر التراكيب . وعلى الشاعر أن يوجد من هذا كله شيئاً له تكونه الذى تنتشر فيه العروق والشرائين والمعاني والدلالات والنسب والعلاقات والإيجامات .

وكان البوت يقول : يجب إملاء الشعر لا عن طريق الفكرة ولكن عن طريق طبيعته الخاصة بحنين الشاعر فى فؤاده حتى يأخذ كلامه شيئاً فشيئاً شكل الشعر ولغته .

فينزع الشعر اذن إلى الاختلاف عن الأحكام وعن الإدراكات . ويظل المعنى كامناً فى الأشعار بصورة جنينية خفية . وتصدر قوة الأشعار عن هذا الانسجام التكويني ( الذى يصعب تعريفه ) بين ما تقوله الأشعار وبين ما هى عليه . ولا يبنى الانفعال كل التجربة الشعرية . فالانفعال لا يعدو أن يكون عنصر التجربة الشعرية السلبى . أما عنصرها الإيجابى فيتمثل فى إجابة الحساسية والذهن معاً على مطالب اللغة العديدة كجسم أى كتكوين وإيجاد وخلق . والعمل الفنى يغذى صاحبه ويثقفه ويكشف له ما هية التكوين وتؤدى الصياغة الجيدة للعمل الفنى إلى اختفاء الشكل عند أداء المعنى ولا يظهر الشعور بالشكل إلا من جراء خلل أو ضعف أو داء بالشكل كما أنك لا تشعر بأعضاء بدنك إطلاقاً وهى سليمة ، وكما تميز الشعر بالشكل المناسب كلما اتضح التكوين لدى الشاعر وتميزت معاملته ويؤدى ضعف المحتوى إلى اختفاء حيوية الشعر الداخلية التى تنظم الصور وتنسقها وتحيلها إلى فن ، وتتطلب الحيوية الداخلية الواعية نوعاً من الصراع ضد عقوبات انعدام الإرادة .

وإذا اتضح للشاعر أن كلامه صار يشبه الخطابة فقد هدمته الجماعة وإذا اتضح للشاعر أن أقواله صدى للأناثة المنعزلة هدمته ذاته ، وليس أمامنا إلا أن ندعو للشاعر بغلبته على الهوى وباتصاره على الاستهواء .

## محتويات الكتاب

صفحة

١ . . . . . مقدمة

### الفصل الأول — نقد المعنى الأدبي

٨ . . . . . ١ — الأسس المعنوية للأدب

١٧ . . . . . ٢ — جيتان بيكون والجمالية الأدبية

٢٨ . . . . . ٣ — ظاهرية التعبير الأدبي

### الفصل الثاني — الشكل والمعنى في الشعر

٤٥ . . . . . ١ — تجربة الشعر العربي في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن

٧٨ . . . . . ٢ — مستقبل الشعر في مصر

٨٨ . . . . . ٣ — أهمية الموسيقى في البناء الشعري

٩٧ . . . . . ٤ — نقد قصائد العدد ( ٩ ) سنة ١٩٦٤ من آداب بيروت

### الفصل الثالث — قضايا معنوية

١٠٥ . . . . . ١ — رأى في نظم الكلم عند عبد القاهر

١٠٨ . . . . . ٢ — حول قضية الشعر والوضعية المنطقية

٣ — حلقات: محمد سعيد العريان . . . فكرة المسرح . . . هذا هو

الشعر . . . آثرت العناء وآمنت باللامعقول . . صفحات

لا تنسى في تاريخ النقد . . نقد أبحاث عدد ( ٥ ) سنة ١٩٦٥

من آداب بيروت . . نقد قصص عدد ( ٧ ) سنة ١٩٦٥

من آداب بيروت .

منه

#### الفصل الرابع — حوار معنوي

- ١ — مع الأستاذ عماد . . . . . ١٤٥  
٢ — أسئلة وردود : مشكلة النقد . . الموسيقى الكلاسيك . .  
والقراءة أيضاً . . أزمة الشعر . . حضارة الغرب . .  
القراءة والحياة . . الشعب والفنون . . وقفات أدبية . .  
وجودية توفيق الحكيم . . مع توفيق الحكيم . . ١٥٢

#### الفصل الخامس — حقيقة المعنى الأدبي

- ١ — الأصول النظرية للمعنى . . . . . ١٧٧  
٢ — كيفية تداول المعنى . . . . . ١٨٢

#### الفصل السادس — معنويات الثقافة

- ١ — اشتراكية الثقافة . . . . . ١٩٢  
٢ — الثقافة والتربية . . . . . ١٩٨  
٣ — الثورة الثقافية العربية . . . . . ٢١٢  
٤ — التوجيه الثقافي . . . . . ٢١٩

خاتمة

- الشعر الجديد والانعزال الثقافي . . . . . ٢٣٠

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



General Organization Of the Alexan-  
dria Library (GOAL)

*Pibliotheva Alexandrina*

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٤/٣٢٢٤

I.S.B.N 977-01-3728-6



إننى أود من صميم قلبى أن يفتن القارئ إلى الخطورة التى نتردى فيها جميعا حينما ننظر إلى أدبنا العربى فنجد أنه عبارة عن انعكاسات مستمرة لنظريات فى الاجتماع والفلسفة وعلم النفس ولا سبيل إلى استشعار هذه الخطورة إلا إذا تكون لدينا إحساس بضرورة حماية السياج المعنوى الخاص بموضوعات الأدب الصرفة حتى لا تطفئ عليها تحليلات وتفسيرات لا شأن لها بها.

وإذا كان الأمر كذلك فلا بد منذ الآن أن نفرق أيضا بين التحليل النفسى والتحليل الظاهرى والتحليل الوجودى وبين التعبير الأدبى، فالتعبير الأدبى لا يخضع لأى مقومات من تلك المقومات التى تخضع لها التحليلات الثلاثة الأولى وأبسط فارق بين مهمة هذه التحليلات الثلاثة وبين المعنى الأدبى هو أن المعنى الأدبى ينبع تلقائيا من الوجدان تحت تأثير الخيال الشعوب. واستخدام كلمة الشعوب ضرورى هنا لتحديد نوع الخيال المقصود فى الإنتاج الأدبى، فالمعنى الأدبى لدى الكاتب أو الشاعر يصور قدرة الخيال على المرح والتلون وسرعة الحركة وهو شئ مختلف تماما عن التعبيرات النفسية أو الاجتماعية أو الفلسفية. وإذا كان الأديب ذا اهتمامات فكرية وفلسفية وذا اطلاع كبير فى مجالات علم النفس وعلم الاجتماع فهو مطالب بأن يباعد بين هذه الاهتمامات وهذا الاطلاع وبين المعانى التى يصبها فى الإطار الشعرى أو النثرى الذى يختاره.